

Estudio de tres piezas textiles que conforman un atuendo funerario

JULIE PALMA* e ISABEL BAIXAS**

RESUMEN

Se da a conocer la primera fase del estudio de un conjunto funerario, compuesto por tres piezas textiles sin contexto arqueológico, perteneciente al Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago.

En esta etapa se estudia su organización visual y se postula como hipótesis un posible significado relacionado con la fertilidad de la tierra y el uso de plantas alucinógenas. Además, se informa respecto a algunos resultados de análisis químicos sobre tinciones y observaciones botánicas que serán desarrolladas en etapas posteriores.

Antecedentes

En las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, se encuentran ingresadas en catálogo tres piezas textiles:

N° 960 – Camisa: Tapiz y aplicaciones.

N° 961 – Faldellín: Tapiz y aplicaciones.

N° 962 – Faja: Tapiz y aplicaciones.

Ellas provienen de la Costa Central del Norte del Perú, con una cronología aproximada de 600 a 1000 d.C. Fueron adquiridas en 1980 y luego donadas a este Museo por Don Sergio Larraín García-Moreno. Analizando los elementos visuales que componen este conjunto textil, podemos distinguir un diseño en plano y otro en volumen formado por aplicaciones que configuran un aspecto tridimensional, excepcional en su género.

En revisión bibliográfica se podría considerar técnicamente similar a un fragmento de tejido perteneciente al "Musée de l'Homme" N° X.33-217-319 (D'Harcourt, 1979: 151) y a una camisa perteneciente a la Colección Amano (Amano, 1979: 20-21).

Hasta el momento la mayor analogía encontrada en cuanto a conjunto de tres piezas: túnica - turbante - taparrabo, y a algunas técnicas textiles empleadas, se halla en dos piezas pertenecientes al llamado "The Bird Lot Style". Este material arqueológico habría aparecido en el comercio de arte de New York, más o menos al mismo tiempo y fue registrado alrededor del año 1957-1958 por el arqueólogo, Dr. Junius Bird. Ellos podrían pertenecer a una o varias tumbas de la Costa Norte del Perú (Rowe, 1984: 37-44).

La motivación que llevó a efectuar esta investigación fue dar a conocer a los especialistas, en la forma más objetiva posible, un conjunto textil existente en un Museo privado.

Al no contar con un contexto arqueológico que pueda aportar un mayor conocimiento sobre las piezas, se ha recurrido a un estudio multidisciplinario. En esta primera etapa correspondiente a la descripción de las piezas, nos hemos basado en el método siguiente:

A. Interpretación del Lenguaje Visual (Wucius Wong, 1979), distinguiendo los elementos de diseño que se enumeran:

- | | |
|--------------------------|---|
| 1. Elementos Visuales | : medida - forma - color y textura. |
| 2. Elementos de Relación | : posición - dirección y espacio. |
| 3. Elementos Prácticos | : representación - significado y función. |

B. Análisis Químico de Identificación de materiales de tinción en Tejidos Arqueológicos (Max Saltzman, 1978).

*Conservación. Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla N° 3687, Santiago.

**Escuela de Diseño. P. Universidad Católica de Chile, Santiago.

Desarrollo

A.1. Descripción de los elementos visuales comunes a las tres piezas textiles

Para esta finalidad se establece previamente la división de su superficie en tres planos de tejidos:

1. Tejido plano elaborado.
2. Tejido volumétrico.
3. Tejido plano liso.

A.1.1. Tejido plano elaborado

Está formado por franjas de tejido denso, color rojo, con técnica reps de trama, que da solidez y estructura al tejido. Esta estructura básica divide el plano rítmicamente en rectángulos grandes (11 x 12 cms.) y en rectángulos pequeños (3 x 4 cms.). El interior de estos rectángulos está formado por zonas fluidas y transparentes expresadas en técnica de gasa. Empleando esta gasa de color ocre como soporte, se encuentran elementos figurativos planos o bidimensionales: cruces escalonadas, figuras antropomorfas y círculos.

Las franjas rojas que estructuran el tejido miden cerca de 21 mm. de ancho; en el sector central de ellas aparecen pequeños rectángulos rosados discontinuos, destacados por la diferencia de tono y por ojales dispuestos uno a cada lado en el sentido de la urdimbre. Ellos dividen la franja roja en tres secciones de aproximadamente 7 mm. cada una.

Elementos planos o bidimensionales en el interior de los rectángulos grandes:

– *Una cruz central escalonada*, en la cual el eje vertical es ligeramente más corto que el horizontal y con terminaciones diferentes en sus extremos. El sector interior es de color rosado con bordes rojos o bien, rojo con bordes blancos. Cada escalón tiene en su centro un punto de forma rectangular de 3 x 4 mm, o 3 x 3 mm. el color predominante en el contorno de estos puntos es el amarillo oscuro con el centro amarillo, una variante es borde negro con interior amarillo claro.

– *Una figura antropomorfa* de perfil situada en cada ángulo del rectángulo mirando hacia el exterior, con un gran tocado a rayas y un bastón insignia. Casi todas las figuras tienen la cabeza y el torso de color rojo, orillado con amarillo oro. La boca tiene dos prolongaciones (pico de ave?); los ojos son de forma rectangular con el borde negro y el centro blanco. Las piernas son rojas y los talones se parecen a una E mayúscula de color negro, en el interior de las tres paralelas horizontales se ha rellenado con blanco.

En cuanto al tocado de gran parte de las figuras del "taparrabo", las rayas ocre se alternan con las rayas amarillas; hacia su extremo inferior se observa un rectángulo rojo de mayor tamaño, con un punto blanco en el centro.

Existen algunas variaciones en la alternancia de colores del tocado con la "camisa", "estolas" del "turbante" y el "parche" del "taparrabo", en este caso las rayas son café y rosado.

El bastón insignia está compuesto por formas asimilables a rectángulos: partiendo de la parte superior se presenta una sucesión de los colores siguientes, rojo - ocre - blanco, luego un rectángulo ocre con un punto blanco o amarillo, para terminar en ocre y amarillo, rojo y amarillo o rojo-ocre y amarillo.

– *Una base poligonal* que imita la figura de un círculo color ocre, cuyo punto central de forma cuadrangular es de un tono más claro y está situada en el cruce de los dos ejes de la cruz escalonada. (Ver lámina 2: a).

En cuanto a los rectángulos pequeños, los elementos figurativos inscritos son: la figura antropomorfa y la poligonal que imita el círculo, similares a los descritos para los rectángulos grandes. (Ver lámina 2: b-c).

– *Forma y medidas*

"Camisa"

La tela de la "camisa" está elaborada únicamente en tejido plano elaborado.

a) Tejido plano elaborado

Ancho total (incluyendo mangas)	: 95 cms.
Ancho sin incluir mangas	: 74 cms.
Alto total	: 47 cms.
Largo de mangas	: 11 cms.
Ancho de mangas	: 38 cms.



LAMINA 1.

- a. Camisa.
- b. Faldellín "taparrabo".
- c. Faja, turbante, "estola".

La "camisa" está tejida en dos anchos de telar, cosida en el medio; el hueco para pasar la cabeza se ha dejado sin coser. En el contorno del borde inferior presenta cuatro franjas de flecos que miden de 1,5 a 2 cms. de alto. En las mangas no hay flecos.

"Turbante" Se puede distinguir tres partes en el "turbante":

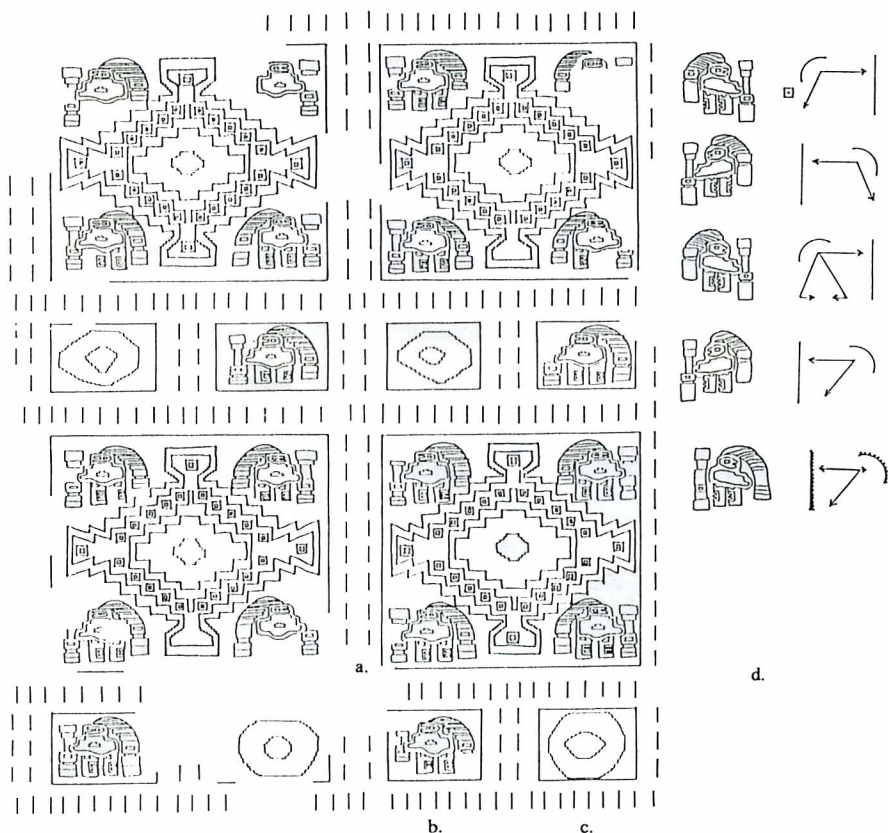
La parte *a* y *b* de *tejido plano elaborado*, corresponden a dos "*estolas*" similares en el diseño y las medidas.

La parte *a* mide 111 cms. de largo por 15 a 16 cms. de ancho.

La parte *b* mide 110 cms. de largo por 16 cms. de ancho.

Orillando los costados de ambas "*estolas*", existe una franja de flecos de 1,5 cms. de ancho. En la terminación inferior se encuentran dos franjas de flecos de 1,5 cms. cada uno. Los flecos están unidos por costura a los extremos del tejido plano elaborado.

Parte *c* de *tejido plano liso*: Uniendo estas dos "*estolas*" de tejido plano elaborado, encontramos una tela de tejido flojo de color café uniforme con un largo de 320 cms.



LAMINA 2.

Tejido plano elaborado correspondiente a un sector del "taparrabo"

- a. : módulo mayor.
- b. - c. : módulos pequeños.
- d. : variaciones de las posiciones de la figura antropomorfa del "taparrabo".

"Taparrabo"

Se puede dividir en dos partes:

a) *Tejido plano elaborado*:

Ancho total: 121 cms.
Alto total: 80 cms.

Está confeccionado por dos anchos de telar, cada uno de 60 cms. En el centro del plano elaborado tiene inserto un parche que mide 27 cms. de ancho por 35 cms. de alto.

En la parte inferior del tejido plano elaborado del "taparrabo", se han agregado cuatro franjas de flecos, cada una de ellas mide 1,5 cms. de alto.

b) *Tejido plano liso*: Se encuentra unido por costura a la parte superior del plano elaborado; es de color café uniforme y mide 116 cms. de ancho por 287 cms. de largo.

"Parche central"

Este "parche" situado en la parte central del "taparrabo" mide 27 cms. de ancho por 35 cms. de

alto. Se diferencia del conjunto del Museo Chileno de Arte Precolombino por no tener plantas sobre las figuras antropomorfas; los círculos concéntricos dan nacimiento a un conjunto de borlas; las cruces escalonadas tienen un escalón menos en cada eje y a pesar que en cada escalón se encuentran marcados los pequeños rectángulos (como puntos), no han sido aplicados sobre ellos los penachos. El "parche" tiene una diferencia de tono en el color rojo, en este caso es más oscuro que el resto del atuendo.

Respecto a las *terminaciones* de las tres piezas textiles podemos decir que la parte inferior del "taparrabo" y la "camisa", presentan franjas de flecos superpuestos con alternancia de los siguientes colores:

Ocre - amarillo - rojo - ocre.

Ellas fueron tejidas individualmente, luego la trama fue cortada y cosida las franjas a cada pieza.

En cambio las dos "estolas" del "turbante", están bordeadas lateralmente sólo por flecos rojos. Pero en sus extremos inferiores volveremos a encontrar dos franjas de flecos superpuestos, una de color ocre y la otra amarilla. Los extremos superiores no llevan flecos.

Textura del tejido plano elaborado. La lana de camélido ha sido empleada para el diseño de tapicería y la técnica de reps de trama, consiguiendo así una textura sólida y regular.

El algodón fue utilizado para las técnicas de gasa el cual permite transmitir una adecuada sensación de transparencia.

A.1.2. *Tejido volumétrico.*

El tejido volumétrico está compuesto por cuatro elementos tridimensionales, que van aplicados sobre el tejido plano elaborado: plantas - penachos - borlas y círculos o estructuras concéntricas básicas. Su disposición es la siguiente:

– *Plantas.* Se encuentran ubicadas sobre los círculos concéntricos, como también sobre las figuras antropomorfas. Una excepción la constituyen las figuras antropomorfas del "parche" que no sostienen plantas. El color predominante en ellas es el amarillo dorado y algunos tonos de verde en las hojas. El color rojo suele presentarse a veces en flores y frutos. (Ver lámina 3).

– *Penachos.* Los penachos son de color rojo y están ubicados sobre los pequeños puntos rectangulares que están en cada uno de los escalones de las cruces. Se sitúan también sobre los pequeños rectángulos discontinuos de color rosado, que se hallan en la parte central de las franjas rojas que estructuran el tejido.

Borlas. Son de color rojo y amarillo, forman un conjunto de borlas. Se hallan solamente en el "parche central" del "taparrabo" sobre los círculos concéntricos básicos.

Círculo o estructura concéntrica básica. Están aplicados encima de los círculos del tejido plano elaborado, lo cual significa en el centro de las cruces escalonadas y en el interior de los rectángulos pequeños. Todos ellos sirven de soporte de plantas, con excepción del "parche" del "taparrabo". Debido a su elaboración concéntrica, forman un orificio central que es aprovechado para insertar el tallo de las plantas, afirmándolo con una puntada al círculo plano inferior. (Ver lámina 4-c).

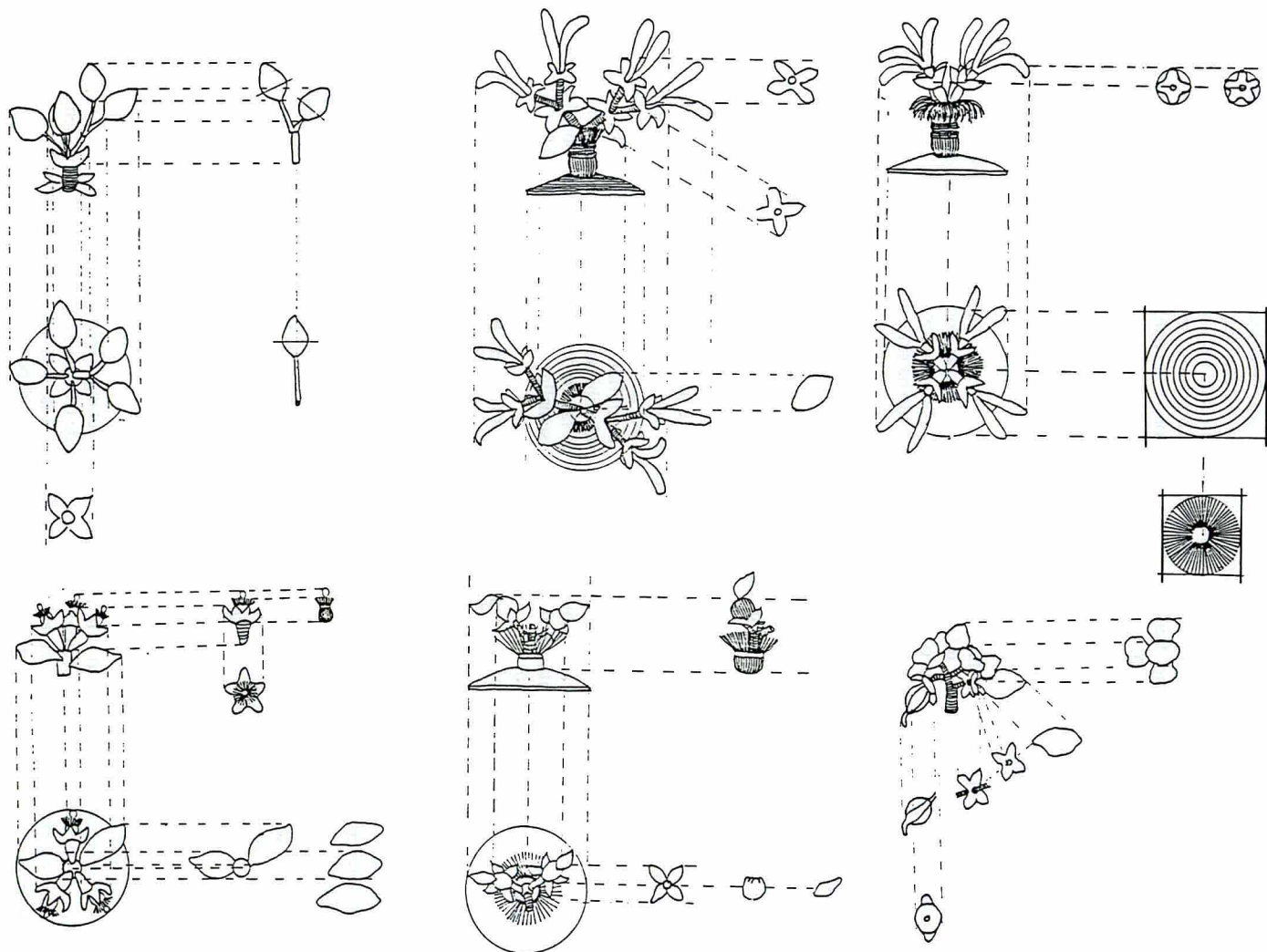
Textura del tejido volumétrico. La textura que se produce en las formas volumétricas es rugosa y está dada por la técnica empleada para realizar cada una de las formas tales como hojas, flores, frutos, tallos y círculos concéntricos. Los penachos, las borlas, los flecos y el centro de algunas de las flores tienen una textura originada por un conjunto de filamentos.

A.1.3. *Tejido plano liso*

El "turbante" y el "taparrabo", se complementan con un tejido liso de algodón en color café oscuro uniforme.

"*Taparrabo*". En este caso el paño tiene forma de rectángulo y mide 116 cms. de ancho por 287 cms. de largo. Se ha confeccionado con dos anchos de telar de 57 x 58 cms. respectivamente, unidos en el medio por costura, la técnica es ligamento de tela simple en relación 2:1. Está cosido en uno de sus extremos a la parte superior del plano elaborado.

"*Turbante*". Su sección central es de esta tela color café oscuro uniforme, pero cambia la técnica, en este caso es ligamento tela simple en relación 1:1 y es de poca densidad. Se



LAMINA 3. Estudio morfológico de algunas de las plantas del "taparrabo".

encuentra doblada sobre sí misma al sesgo en varias partes, de aproximadamente 17 cms.cada doblez; estas puntas van cosidas al revés de la parte superior de cada "estola".

El largo de la punta sobrepuesta por el revés al tejido plano elaborado de las "estolas", es de aproximadamente 66 cms., el ancho de la parte superior mide 12 cms. y termina en la inferior con sólo 2 cms. (Ver lámina 1: a-b-c).

Textura del tejido plano liso. Ella es uniforme y suave.

A.2. Elementos de relación

Estos elementos gobiernan la ubicación y la interrelación de las formas del diseño (Wucius Wong, 1979: 11).

En el desarrollo del punto A.1, hemos dado a conocer los elementos figurativos que forman el diseño del tejido. A continuación se explicará la organización de dichos elementos en el espacio, su posición y dirección. Para ello hemos recurrido al concepto de *módulo mayor* y *módulo menor*. (Ver lámina 2: a-b-c).

– Entendemos por *módulo mayor* a un rectángulo en el que están inscritos los siguientes *elementos bidimensionales o planos*: cuatro personajes antropomorfos con tocado rayado y bastón insignia; una cruz escalonada con una figura poligonal que imita un círculo, en su eje.

Elementos tridimensionales: Una planta sobre cada una de las cuatro figuras antropomorfas y sobre el centro del círculo concéntrico básico, ubicado sobre el eje de la cruz escalonada; un penacho sobre cada uno de los puntos rectangulares de los escalones de la cruz.

– *Disposición de estos elementos dentro del módulo*. Las figuras antropomorfas tienen una disposición rectangular, una posición vertical de perfil, mirando hacia el exterior del rectángulo. Al tomar un eje vertical central, se produce un efecto especular.

– *Módulo menor*. Distinguiamos dos módulos menores de igual medida pero de diferente contenido:

1. Tiene en su interior la figura bidimensional antropomorfa con una planta tridimensional sobre el pecho.

2. Contiene una figura bidimensional que es una poligonal que se asimila a un círculo y dos figuras tridimensionales: un círculo concéntrico básico sobrepuesto al anterior y una planta que surge de su centro.

– *Organización de los módulos en el espacio textil*. La organización total del diseño está basada en un sistema constante de ritmo alternante:

La dirección que toman los módulos mayores en el sentido horizontal da origen a una franja ancha; al igual que los módulos menores forman una franja angosta.

En el sentido vertical, las franjas de módulos mayores, están interrumpidas por las franjas de módulos menores. (Ver lámina 2: a-b-c). En el sentido horizontal se van alternando los módulos menores que contienen círculos concéntricos con aquéllos que contienen la figura antropomorfa. En el módulo mayor se alternan las cruces escalonadas de bordes blancos con las cruces escalonadas de bordes rosados.

Usando como eje de simetría vertical la unión central de los dos paños que forman la "camisa" y el "taparrabo", se puede observar que ambos lados son iguales, con algunas pequeñas excepciones: los dos personajes del "taparrabo" y los personajes orillados en verde de la "camisa". Pero en cuanto al sistema constante de ritmo alternante, se mantiene inalterable en el sentido horizontal y la costura que une los dos paños no interrumpe este ritmo.

El ritmo alternante, se conserva en forma invariable en cada una de las piezas y lo que es notable, entre las tres piezas textiles:

El borde inferior del lado izquierdo de la "camisa" que es un círculo concéntrico básico, cae sobre el borde superior izquierdo del "taparrabo, que empieza con una figura antropomorfa. El lado derecho de la "camisa" termina con una figura antropomorfa y cae sobre un círculo concéntrico básico del borde superior derecho del "taparrabo". Esto se repite entre la parte superior del "taparrabo" y la inferior de las "estolas" del "turbante". Pero no ocurre lo mismo con la parte inferior de la "camisa" y las "estolas" del "turbante", resultando en este caso círculo-círculo y fig. antropomorfa-fig. antropomorfa.

Otro aspecto interesante al tomar un solo elemento, por ej. el círculo concéntrico básico o

la fig. antropomorfa de los rectángulos menores, es un efecto de zig-zag en el sentido vertical. En el caso de la "camisa", al ser desplegada en un plano, el efecto de zig-zag se mantiene.

Si aceptamos que la "camisa" tiene un lado A y otro B, podemos observar lo siguiente:

– *Lado A.* Todos los personajes de las franjas angostas miran hacia el lado izquierdo del observador, lo mismo sucede en el "taparrabo" y las "estolas". La coincidencia en la orientación de los personajes de las tres piezas textiles, el orillado verde de cierto número de ellos en un sector determinado (lado izquierdo del observador), nos permite pensar que hay intencionalidad y que puede tratarse de la parte delantera de la "camisa".

– *Lado B.* Se invierte la dirección de los personajes en la franja angosta, ellos miran hacia el lado derecho del observador. Por este motivo en la costura lateral derecha las figuras antropomorfas se dan la espalda y en la izquierda se enfrentan; en ambos casos ellos están separados por un círculo concéntrico relacionado con el patrón alternante hombre-círculo.

Este cambio de dirección en los personajes disiente con el "taparrabo" y las "estolas", por lo tanto, suponemos que corresponden a la parte de atrás de la "camisa".

En esta primera etapa de descripción de los Elementos Visuales y de Relación, hemos podido deducir que las tres piezas textiles forman un conjunto, aún antes de conocer la existencia de la colección: "The Bird Lote Style" (Rowe, 1984).

Al analizar los tejidos, la unidad del conjunto ha quedado en evidencia. Ello se desprende de la uniformidad del diseño, del colorido, de las técnicas empleadas en las formas planas o volumétricas y de su disposición espacial.

Respecto al "parche" del "taparrabo" pensamos, al igual que A. Rowe, que pertenece a otro conjunto textil que podría estar representando por la "estola" del Museo de Arte de Seattle. (Rowe, 1984: 57-58, fig. 36). Nos fundamentamos en las siguientes analogías:

– La cruz del módulo mayor tiene cinco escalones en cada eje.

– No hay aplicación de penachos rojos, sobre cada uno de los puntos cuadrangulares, situados en los escalones de dichas cruces.

– Cuatro personajes de perfil con bastón insignia y tocado rayado, en disposición rectangular.

– Del centro del círculo concéntrico básico, aplicado sobre el eje de la cruz escalonada, surge un conjunto de borlas.

De los puntos recién expuestos, con excepción de los cuatro personajes, derivan las diferencias entre el "parche" del "taparrabo" y el resto del conjunto del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Por otra parte hemos observado:

– La existencia de unidad en la organización de los elementos planos o bidimensionales del "parche" con el resto del conjunto del Museo Chileno de Arte Precolombino.

– Hay dos elementos decorativos que corresponden a una fig. antropomorfa con el bastón insignia aparentemente quebrado, la cabeza vuelta hacia atrás y el tocado pasando por delante de su cara. (Ver lámina 2: d). Se encuentran ubicados en la última franja angosta de módulos menores del "taparrabo", inmediatamente después de la costura central que une los dos paños (lado derecho del observador).

– Estas dos figuras antropomorfas parecen similares a otras dos que se observan en la figura 36, de la publicación de Ann Rowe (a pesar que en la foto no se puede apreciar bien) (Rowe, 1984: 58).

Antes de conocer esta publicación, consideramos que la posición aberrante de las dos fig. antropomorfas, podría tratarse de un error del tejedor (a), especialmente por encontrarse en el lado de elaboración menos perfecta del tejido. Es un elemento figurativo bidimensional que tiene características diferentes al resto del conjunto, y al encontrarlo repetido en otro textil, nos hace pensar que tanto el conjunto del Museo Chileno de Arte Precolombino, como la "estola" del turbante del Museo de Arte de Seattle, poseen una unidad de estilo y por lo tanto ambos pueden pertenecer al "ajuar funerario de una misma tumba".

A.3. Elementos prácticos

En la representación del diseño de este conjunto textil, se han utilizado formas geométricas básicas como el rectángulo y el círculo. En el rectángulo la atención visual se dirige hacia sus

ángulos, los cuales han sido ocupados por las cuatro fig. antropomorfas de perfil, con un determinado tipo de plantas sobre ellas. El círculo concentra la atención en un punto, su centro. Ha sido ubicado tanto en el eje del rectángulo pequeño, como en el eje de la cruz escalonada del rectángulo grande, haciendo surgir de sus centros, una planta. Una excepción a esta regla la constituye el "parche" del "taparrabo".

En el tejido plano elaborado, notamos que la superficie está perfectamente equilibrada. El punto para las aplicaciones volumétricas de plantas y penachos, está dado con precisión, ya sea por una diferencia de color o técnicas de tejido, como es el caso de los ojales.

Hemos podido comprobar en el transcurso del estudio, que la técnica textil está supeditada al diseño. Su variedad va a depender del efecto que se desea lograr, ya sea para mantener erguidas las plantas o el revés igual al derecho. Los ojales regularmente dispuestos en el enrejado sólido, podrían haber servido como puntos de referencia en el desarrollo del tejido, tanto en el sentido vertical como horizontal. Estos ojales también fueron utilizados en el centro de las fig. antropomorfas para pasar las hebras que afirman las plantas.

En algunos detalles muy pequeños pero quizás de gran significación en el diseño, se ha logrado a envolver la trama sobre una sola urdimbre. Efectuar esto es difícil, lo normal es utilizar dos urdimbres (comunicación personal de Paulina Brugnoli).

Consideraciones finales

Con mucha reserva en esta primera etapa de estudio nos atrevemos a postular algunas hipótesis de trabajo, que podrían ser refutadas o comprobadas en estudios futuros. Ellas se refieren a especulaciones vinculadas a una posible interpretación iconográfica de algunos elementos figurativos y a su ubicación cronológica.

Símbolos icónicos

Los personajes con grandes tocados rayados, según comunicación personal del Sr. Elías Mujica, citando a Victoria de la Jara, corresponderían al Dios Viracocha.

Fundamentándonos en lo publicado por el Dr. L. G. Lumbresas, tendríamos que Viracocha es la principal divinidad Inka, y nosotros hasta el momento no hemos encontrado evidencias de esta cultura en el "atuendo". Es posible que exista similitud en cuanto al concepto del Dios que dio origen a todas las cosas y se trate en realidad de Ai-apaec, el Dios Chimú derivado del culto Moche. El "atuendo" es un verdadero jardín, en consecuencia perfectamente podría tratarse de un culto vinculado con la Diosa Si (la Luna), que era más poderosa que el sol... "la razón de ser del tiempo y la riqueza agrícola". (L. G. Lumbresas, 1969: 288).

Es de gran interés la observación hecha por Reid, en cuanto a que el motivo escalonado podría estar representando andenes de cultivo. (W. Reid, 1984: 78). Igualmente pensamos en la posibilidad de la postulación de Royer Meyer para ciertos tejidos Huari... "todos los planos parecen representar construcciones, depósitos marcados por muros, chacras, parcelas, planos para urbanizaciones, es decir, la asociación con el riego, la parcelación y la urbanización". (W. Reid, 1984: 92-96).

Pensamos que en el "atuendo" se logra representar en alguna forma la oposición binaria básica: sólido-líquido, luz-sombra, nada-creación (R. González, 1974: 127). Basándonos en el hecho que los personajes, las cruces escalonadas y los círculos, estén tejidos sólidamente en reps de trama sobre una gasa transparente.

Continuando con la idea de que el diseño textil exprese de alguna manera el concepto de organización dual tan propia de los pueblos andinos y que todas las cosas "...se caracterizan por su contra, el bien se contrapone al mal", "... los cerros machos a los cerros hembras", "...yerbas machos a yerbas hembras", "...la humedad se contrapone a la sequedad". (R. González, 1974: 127). Tendríamos en este conjunto textil la esterilidad de la tierra, representada por el gran paño liso de color café oscuro uniforme del "taparrabo" y el "turbante". En oposición a ello estaría la fertilidad de la tierra, simbolizada por el tejido plano elaborado con aplicaciones tridimensionales de plantas.

Hemos notado que las plantas que surgen tanto de los círculos como de las fig. antropomorfas en los módulos menores, aparentemente son del mismo tipo, ello establece una igual valorización entre estos dos elementos figurativos y los distingue como factores creadores o

productores de vida. (Comunicación personal de Verónica Cereceda). En el caso de la cruz escalonada, hay una doble valorización: del centro de ella y el centro del círculo concéntrico, emerge una planta de mayor volumen y altura que las circundantes. Esto nos está indicando que debe existir alguna especial justificación para sobrevalorar dicha planta.

Es interesante hacer notar que sobre las fig. antropomorfas situadas en cada ángulo del rectángulo, de un módulo mayor, se encuentra ubicada una planta en diferentes etapas de evolución (comunicación personal de Rodolfo Gajardo). (Ver lámina 4: b). Suponemos que esta importante observación puede repetirse en otros sectores de los textiles en estudio y es posible que tenga un profundo contenido simbólico vinculado con el ciclo vital de la naturaleza.

Funcionalidad

Consideramos que existen muchos detalles que apuntan hacia un uso ritual del "atuendo", que no es solamente un "ajuar funerario", por ejemplo, el paño café uniforme del taparrabo tiene huellas de uso, las cuales consisten en manchas en aquellos sectores que podrían corresponder al entrepiernas. Por otra parte las aplicaciones tridimensionales no tienen evidencias de haber sido aplastadas o maltratadas. Estas observaciones unidas a la organización de los elementos visuales, nos permite sugerir su utilización solamente en ocasiones muy especiales. Posiblemente, la persona que lo usaba debe haber representado, en alguna forma, las ideas religiosas de su grupo social, desconocidas hasta el momento por nosotros. Las plantas, elemento tan importante en este conjunto textil podrían estar relacionadas con el consumo de sustancias sicotrópicas, de acuerdo a las prácticas shamánicas que han sido documentadas para los pueblos andinos. Ellas pueden haber servido o ayudado como medio de comunicación entre el personaje que usaba el traje y lo sobrenatural. (Ver Evans Shultes y A. Hofmann, 1982; Eleonora Mulvany de Peñaloza, 1984; Constantino M. Torres, 1984; Alberto R. González, 1974).

Reforzando el concepto de uso ritual del traje, y como suponemos que debe pertenecer al Reino Chimú, citaremos lo siguiente: "La religión Chimú suponía asimismo que existía una serie de fuerzas sobrenaturales que podían ser en cierta medida controladas por sacerdotes, brujas y curanderos". (L. G. Lumbreras, 1979: 288).

Apreciación cultural-cronológica

Estamos conscientes que las técnicas textiles tienden a permanecer en el tiempo y evolucionan mucho más lentamente que otros aspectos de la cultura material de los pueblos. En el "conjunto textil" en estudio, hemos encontrado influencias de diferentes períodos culturales, fundamentándonos especialmente en la interpretación del lenguaje visual y algunas técnicas textiles más evidentes.

Al analizar el "atuendo" del Museo Chileno de Arte Precolombino (camisa - taparrabo - estola), la camisa de la Colec. Amano y los conjuntos textiles denominados por la Dra. Ann Rowe "The Bird Lote Style" se puede observar que existen numerosas analogías y diferencias.

Basándonos en lo expuesto en su publicación por la Dra. Rowe, tenemos que los conjuntos del "lote Bird" más parecidos al "atuendo" del Museo Chileno de Arte Precolombino, desde un punto de vista estructural y de organización de los elementos visuales son:

- Conjunto del Textile Museum (Rowe, 1984. Lam. 3; fig. 21-22; pág. 48-49).
- Conjunto del Metropolitan Museum of Art (Rowe, 1984; fig. 23; pág. 50).
- Estola del Seattle Art Museum (Rowe, 1984; fig. 35; pág. 58).
- Fragmento de Cao Viejo (Rowe, 1984; fig. 32; pág. 56).

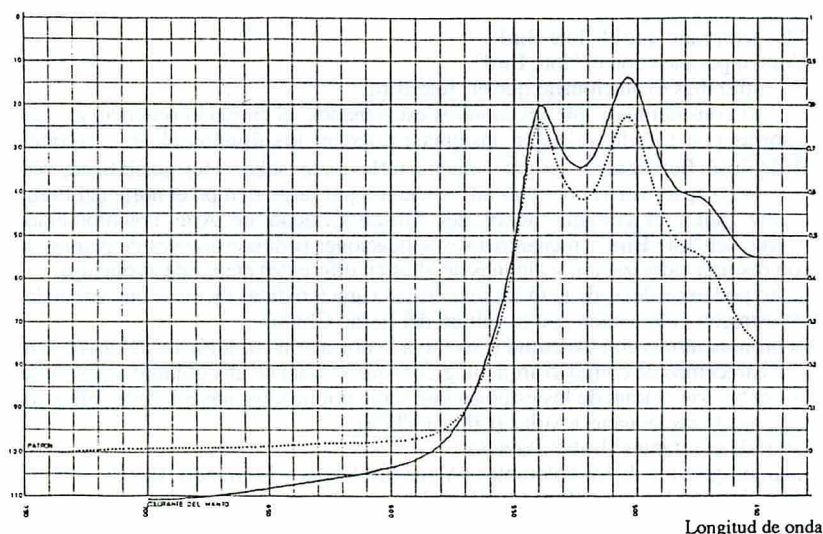
Los tres primeros presentan áreas de tejido con técnica de reps de trama, tapicería y gasa. Las aplicaciones volumétricas están representadas por círculos concéntricos y penachos. Tienen en común los grandes paños lisos de algodón café oscuro y terminaciones de franjas con flecos, con excepción del borde de las mangas.

La Dra. Rowe opina que el borde escalonado de cuatro franjas de flecos, que se unen al resto del tejido "auto-traslapándose", es un rasgo Chimú, el cual está presente tanto en el "taparrabo" del M.CH.A.P. como en un fragmento de Cao Viejo. (Rowe, 1984: 52).

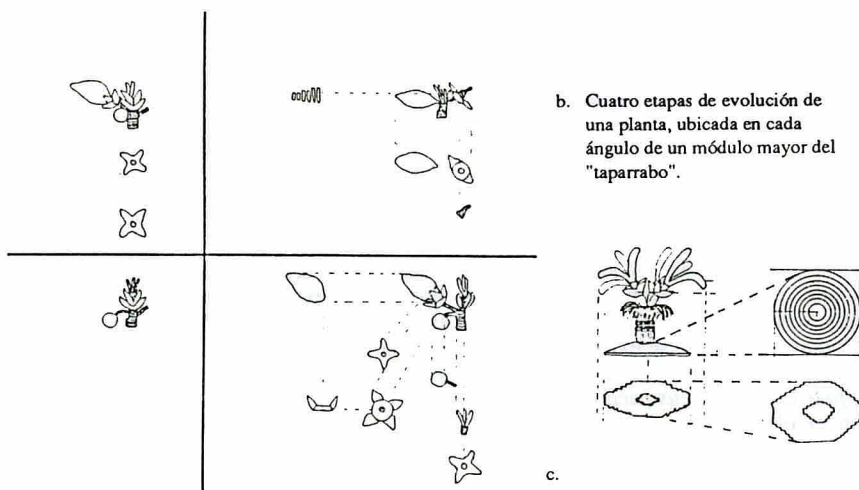
En cuanto al "taparrabo con su parche" perteneciente al M.CH.A.P. y a la estola del Museo de Arte de Seattle, piensa que a pesar de tener ellos ... "un mismo diseño, no está claro que fueran hechos como juego porque hay ciertas diferencias estructurales". Además, a la estola ... "habría que considerarla de un estilo más avanzado". (Rowe, 1984: 55).

LAMINA 4.

Absorvancia



- a. Espectro sobrepuesto del colorante del "taparrabo" y el colorante extraído del insecto *Dactylopius cacti* (*Coccus cacti*).



Nosotros hemos notado que el "taparrabo" y la estola de Seattle, tienen repetido un mismo elemento figurativo que consiste en la fig. antropomorfa con el tocado sobre la cara. Apoyándonos en esto, pensamos que si bien ellos no pertenecen a un mismo juego, puede perfectamente tratarse de dos juegos provenientes de un mismo contexto arqueológico.

En el caso de la camisa de la Colec. Amano (Amano, 1979. Lám. 4; pág. 20), los hilos verdes de camélido presentes en el tejido de tapicería de algunos de sus elementos bidimensionales, no aparecen en el "lote Bird", pero si están presentes en un sector de la "camisa" del M.CH.A.P., orillando algunas figuras antropomorfas.

Según la Dra. Rowe, la camisa de Amano se asemeja al "lote Bird", pero aparentemente ella pertenecería a un período más temprano. (Rowe, 1984: 52).

Por lo tanto el conjunto textil del M.CH.A.P., tendría tres posibilidades de ubicación cronológica:

1. Más temprano que el "lote Bird".
2. Contemporáneo con el "lote Bird".
3. De estilo más evolucionado que el "lote Bird".

Ahora, si consideramos que los motivos escalonados, el enrejado reticular y ... "las figuras antropomorfas con tocado y bastón insignia recuerdan los diseños Huari"... (comunicación personal de José Berenguer). Es conveniente reflexionar sobre esta posibilidad, puesto que después de su colapso, Huari continuó influenciando por largo tiempo el norte del Perú.

Por otra parte, el conjunto textil del Museo Chileno de Arte Precolombino, difiere notablemente del "lote Bird" en cuanto a sus aplicaciones tridimensionales de plantas, aparentemente con distinta valorización y algunas de ellas en diferentes etapas de evolución.

Pero no podemos dejar de lado las numerosas características técnicas que sin duda apuntan hacia una estrecha vinculación con la cultura del Reino Chimú.

Para pronunciarnos con exactitud respecto a la ubicación cronológica del textil, teniendo en cuenta que carecemos de contexto arqueológico y que se trata de un conjunto único en su género, debemos contar con el total de los estudios que serán publicados más adelante. Ellos son:

- Análisis de las técnicas textiles (Liliana Ulloa).
- Tipos de colorantes (Isabel Baixas).
- Análisis químico de los colorantes (Alejandro Urzúa y Edmundo Ríos).
- Identificación botánica (Rodolfo Gajardo).
- Interpretación iconográfica (Verónica Cereceda).

Nota:

Debido a las limitaciones de espacio no se ha podido incluir:

- Los planos del "taparrabo", "camisa" y "estolas".
- Los planos de alternancia.
- Los dibujos de la totalidad de las plantas del "taparrabo".
- Detalles de los colores usados.

B. Análisis químico

1. Análisis del pigmento rojo. (Dr. Alejandro Urzúa M.)

El análisis se realizó siguiendo la técnica propuesta en el artículo de Max Saltzman "The Identification of Dyes in Archaeological and Ethnographic Textiles", publicado en *Advances in Chemistry Series N° 171 Archaeological Chemistry II*. 1978. American Chemical Society.

Colorante del manto se extrajo con H_2SO_4 (c) y se registró su espectro de absorción en la zona del visible. El espectro coincide con el publicado para el colorante obtenido del insecto *Dactylopius Cacti* (*Coccus cacti*).

Con el objeto de confirmar definitivamente este resultado, se registró el espectro de absorción en la zona del visible del colorante del insecto y se observó que coincidían perfectamente.

Se puede afirmar que el colorante rojo del manto (taparrabo) es proveniente del insecto *Dactylopius Cacti* (*Coccus cacti*). Se acompañan los registros de los espectros (Ver lámina 4: a).

2. Análisis del pigmento amarillo. (Dr. Alejandro Urzúa M.). (Ing. Ejecución Químico Edmundo Ríos)

La espectrofotometría en el visible y UV puede utilizarse para determinar la naturaleza de las materias colorantes usadas para teñir los textiles arqueológicos. Las curvas obtenidas son comparadas con las dos soluciones de materiales conocidos.

El método requiere la preparación de soluciones obtenidas por extracción del colorante desde

la fibra, obtención de la curva espectrofotométrica sobre el rango de interés y comparación de las curvas con las de materiales conocidos efectuados bajo las mismas condiciones.

En el caso de los pigmentos amarillos y cafés, se realizó la extracción y se registró los espectros visibles UV. No se observó presencia de colorantes.

Se propone probar con nuevos solventes para extraer pigmentos. Analizar los extractos orgánicos mediante cromatografía en capa fina y espectroscopia de visible UV.

BIBLIOGRAFIA

- AMANO, Yoshitaro y TSUNOYAMA, Yukihiro
1979 *Textiles of the Andes*. Catalog of Amano Collection Heian International, Inc. California, U.S.A.
- BIRD, J. L. Bellinger
1954 *Paracas Fabrics and Nazca Needlework* 3^{ra} Century, B; C; 3rd Century A. D. The Textile Museum, Catalogue Raisonné Washington, D.C.
- CERECEDA, Verónica
1979 *Las Talegas de Isluga: apuntes para una semiología del textil andino*. (Datos sobre espacio y forma). Ed. manuscrita (fotocopia).
- CONKLIN, William J.
1974 "An introduction to South American Archaeological Textiles with Emphasis on Materials and Techniques of Peruvian Tapestry". Irene Emery Roundtable on Museum Textiles 1974 Proceeding. *Archaeological textiles*. Patricia L. Fiske The Textiles Museum, Washington D.C.
- D'HACOURT, Raoul
1974 *Textiles of Ancient Perú and their Techniques*. University of Washington Press. Seattle (Ed.) Grace G. Denny and Carolyn M. Osborne.
- DONNAN, Christopher B.
1978 *Moche Art of Perú*. Museum of cultural History, University of California. Los Angeles. California U.S.A.
- EMERY, Irene
1980 *The Primary Structure of Fabrics*. The Textile Museum, Washington D.C.
- GONZALEZ, Alberto Rex
1974 *Arte, Estructura y Arqueología*. (Fotocopia del original). Ediciones Nueva Visión, Fichas. Buenos Aires, Argentina.
- IBARRA GRASSO, Dick E.
1982 *Ciencia en Tihuanaku y el Incario*. Ed. Los Amigos del Libro La Paz Cochabamba, Bolivia.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
1969 *De los Pueblos y las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. Moncloa-Campodónico, Editores Asociados Lima, Perú.
- MULVANY de PEÑALOZA, Eleonora
1984 "Motivos fitomorfos de alucinógenos en Chavín", en *Revista Chungará* N° 12 p.p. 57-80, Arica. Chile.
- REID, James, W.
1984 "Textiles", publicado en *Huari*, pp. 40-98. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima. Ed. J. A. Lavalle.
- ROWE, Ann P.
1984 *Costumes & Featherwork of the Lords of Chimor*. Textiles from Perú's North Coast. The Textile Museum, Washington D.C. U.S.A.
- SALTZMAN, Max
1978 "The identification of Dyes in Archaeological and Ethnographic Textiles *Advances in Chemistry, Series N° 171*. Archaeological Chemistry II, pp. 172-185 American Chemical Society. Univ. of California. Los Angeles. U.S.A.
- SCHULTES, Evans y HOFMANN, A.
1982 *Plantas de los Dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

TORRES, Constantino Manuel
1984

"Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: Estilo e iconografía".
Publicado en: *Tesoros de San Pedro de Atacama* (pp. 23-36). Ed. Museo
Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

WONG, Wucius
1979

Fundamentos del Diseño Bi y Tridimensional. GG. Diseño - Ed. Gustavo Gil
S.A. Barcelona, España.

Agradecimientos

- Carlos Aldunate. Director del Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Alejandro Urzúa. Análisis Químico.
- Edmundo Ríos, Análisis Químico.
- Rodolfo Gajardo. Identificación Botánica.
- Verónica Cereceda. Desarrollo Metodológico.
- Paulina Brugnoli. Asesoría Textil.
- Rosario Edwards. Traducciones.
- Rubén Douzet. Fotografía y Dibujos.
- Sandra Arce. Dibujos.
- M. Teresa Delgado. Dibujos.
- Margarita Murtinho. Dibujos.
- Luis Solar. Dibujos.
- Enrique Pradena. Dibujos.