

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE ARTE

**Tradición e innovación en los diseños de mantas textiles
en el Perú:**

el caso de los Tejidos Maranganí

TESIS

para optar el título profesional de Licenciada en Arte

AUTORA

Aránzazu Marcela Hopkins Barriga

Lima-Perú

2010



*Aunque este universo poseo, nada poseo,
Pues no puedo conocer lo desconocido
si me aferro a lo conocido*
R. Fisher

INDICE

Introducción	4
Capítulo I: Los textiles: antecedentes prehispánicos y virreinales del tejido de mantas.	
1.1. La manta en el Perú antiguo. Apuntes generales de la textilería peruana.	12
1.2. Transformaciones en el periodo virreinal. Obrajes y haciendas.	20
1.3. Las mantas y su valor económico en los obrajes.	24
Capítulo II: La manta.	
Características	
2.1. Las técnicas: Características y cambios. El hilado: sus características.	26
2.1.1 La confección	27
2.2. Materias primas. Innovación en el tratamiento de las fibras. Nuevos tipos de fibras. Tintes y mordientes	35
2.3. Herramientas	40
2.4. Diseños	44
2.4.1 Ejemplos de diseños prehispánicos	47
2.4.2 Etapa del Virreinato del Perú	66
Capítulo III: La manta como textil industrial.	78

3.1. Fábrica de Tejidos Maranganí. Historia y características.	85
3.2. Tipos de mantas que produce.	89
3.3. Análisis de los diseños.	106
3.4. Otras propuestas	123
Conclusiones	135
Bibliografía	139

Introducción

A finales de la era victoriana en el Reino Unido (siglo XIX), se produjo el movimiento *Arts and Crafts*, que entre sus representantes tuvo a William Morris (1834-1896). Morris fue un artista múltiple que se definió a sí mismo como “artesano” e intentó comprender, desde la percepción del arte, los cambios que se estaban produciendo por efecto de la revolución industrial. Con este propósito buscó una aproximación al objeto artístico de las llamadas artes decorativas, en sentido diverso al hasta entonces acostumbrado. Sobre ellas afirmó que se resistía a considerarlas diferentes a las incluidas en “el gran arte”, porque además de reflejar la ignorancia de quien lo sostenía

dicha separación es mala para las artes en su conjunto: las menores se vuelven triviales, mecánicas y burdas, incapaces de resistir los cambios que imponen la moda o la deshonestidad, mientras que las mayores, aunque durante un tiempo las practiquen hombres de mentes notables y manos sorprendentes, sin la ayuda de las menores y sin ayudarse unas a otras seguro que pierden su dignidad de artes populares y no se convierten sino en accesorios aburridos de la pompa absurda o en juguetes ingeniosos de unos pocos hombres ricos y ociosos. (Morris, 2005: 6)

El criterio de Morris se sustentaba en que nada que se produjera en el arte,

pues apenas hay nada que él use y nosotros [los artistas/artesanos] hagamos que no se considere terminado hasta que contenga una u otra forma de decoración ...[porque] todo lo que hace la mano del hombre tiene una forma que debe ser hermosa o fea, hermosa si está en armonía con la naturaleza y colabora con ella, fea si no está en armonía con la naturaleza y le estorba, dicha mano no puede permanecer indiferente (Morris, 2007: 7)

Las artes nacieron juntas, estrechamente unidas, respondiendo a retos comunes, por ello para Morris la obligación de las artes decorativas era proporcionar placer a la

población que, necesariamente, tenía que usar éstos productos. Lo utilitario debía producirse con el mismo cuidado que cualquier obra de arte, ya que finalmente la responsabilidad recaía en el productor, su capacidad creativa y habilidad técnica. Si bien la propuesta de William Morris finalmente produjo obras exclusivas para un público económicamente pudiente, a inicios del siglo XX la máquina ya se podía considerar incorporada al proceso de producción artístico, a partir de la revaloración de la calidad del diseño como factor de apreciación y valoración. No se discute actualmente que el diseño y sus vinculaciones con las artes, la artesanía y la tecnología, afecta elementos utilitarios que nos son necesarios en la vida cotidiana, los cuales son definidos combinando sus características volviéndolos nuevos, frescos y diferentes, predominando su carácter artístico y su durabilidad.

En el contexto de la relación arte-industria-tradición y creatividad se presenta este estudio sobre el cambio estructural en los diseños de mantas del siglo XIX en el Perú. A partir de las reformas borbónicas realizadas en el siglo XVIII, la industria textil en el Perú sufrió una transformación importante que significó la industrialización de la producción textil, en especial de las mantas de uso diverso. Estas reformas buscaron expandir el comercio textil hacia Europa, que hasta ese momento se concentraba en España y las colonias administradas por ella.

La introducción de capital anglosajón y francés marcó el crecimiento de las importaciones y el declive de la producción nacional, por cuanto las tasas arancelarias eran diferentes para cada caso, problema que se afronta hasta la actualidad.

A partir de estas reformas económicas, la estructura de forma, concepto y diseño de las mantas, o frazadas hasta este momento producidas, sufrió una variante total porque se incluyeron motivos y técnicas con raíces americanas y europeas, consecuentes con la intención utilitaria del momento. En este proceso, particular importancia tienen dos cambios adversos en la historia del Perú: el proceso de la Independencia y la Guerra con Chile.

No obstante estos acontecimientos decisivos, las mantas conservaron diseños prehispánicos y virreinales que se relacionaron y simplificaron para crear una nueva gama de diseños usados a finales del XIX y comienzos del XX.

En la situación planteada se analizará el caso específico de la fábrica de tejidos Maranganí, la cual es una muestra de lo ocurrido con la industria textil en el país.

La tesis se organiza en tres capítulos. El primero señala los antecedentes prehispánicos y virreinales en cuanto a la textilería; el segundo aborda las características de la forma “manta” para, a través de ella, seguir la trayectoria histórica de la permanencia y transformaciones técnicas y de diseño textil, y el último capítulo aborda de manera específica la manta en la industria textil, con el ejemplo de la producción de la fábrica Maranganí y el análisis de su producción y sus diseños. La fábrica fue fundada en el siglo XIX y continuó produciendo durante el siglo XXI, manteniendo la tendencia a reelaborar y adaptar los motivos decorativos que le eran característicos.

El trabajo de tesis que analiza los diseños hechos en mantas peruanas que confeccionaba la fábrica de textiles Marnaganí, utiliza el término “manta” para definir al paño rectangular que servía para cubrir a una persona y/o objeto. Comúnmente se le conoce como frazada, definición originaria de Europa. La diferencia entre uno y otro objeto (manta y frazada), se sustenta en las funciones. La frazada es un paño largo, rectangular utilizado exclusivamente para recubrir la cama. Esta acepción del término frazada se hizo muy popular a finales del siglo XVIII, cuando su utilización empezaba a ser más accesible a la población¹, pero solamente se utilizaba para cubrir. En el Perú, el objeto manta tiene varias funciones: proteger del frío a la persona que lo lleva o porta; el ser utilizada para lugares en exterior como alfombra o tapete y cubrir las camas en épocas de frío. En la provincia de Tarma, en la ciudad de San Pedro de Cajas los artesanos aun utilizan esta denominación que encierra la variante de sus funciones. Muchos estudios sobre textiles en el Perú utilizan el término europeo frazada por ser de común entendimiento, pero no es exacto ya que con su utilización se pierde el conocimiento de las reales funciones de este objeto textil conocido como manta tradicionalmente.

En la empresa de textiles Maranganí, el término utilizado siempre ha sido manta, con lo cual se decidió hacer lo mismo en la sustentación de éste trabajo.

En términos generales, la información que se ha encontrado disponible sobre este tema no es prolija. Una posible aproximación se encuentra en el libro de Neus Escandell-Tur titulado *Producción y comercio de tejidos coloniales los obrajes y chorrillos del*

¹ DIAGO HERNANDO, M. (1997:33).

Cusco 1570-1820 (1997) cuando, a propósito de establecer los límites temporales de su trabajo, y respecto a la decadencia que la historiografía señala al referirse a la producción textil del Cusco en la segunda mitad del siglo XIX, dice que

al parecer existió un reducido sector textil que se adecuó a la demanda de la población campesina cusqueña, mediante la producción tradicional de bayetas y frazadas, logrando sobrevivir y enfrentarse a la competencia extranjera, y hacia 1860, al menos en un caso concreto, transformar el obraje en fábrica moderna, gracias a la incorporación de maquinaria importada de Europa. En este sentido, es posible que se pueda establecer una cierta continuidad entre el sector textil cusqueño colonial y el sistema fabril que se inaugura con la introducción de la maquinaria moderna (Escandell-Tur, 1997:29)

La orientación del trabajo de Escandell-Tur no contempla el estudio de los diseños. La autora trata específicamente los factores económicos de producción y comercialización de los textiles cusqueños, en las modalidades organizadas de obrajes y de chorrillos, que son útiles para comprender el sistema económico que agrupaba estos establecimientos². En ese sentido es que la mención citada es interesante por referirse a un caso precursor de la fábrica Maranganí, ejemplo paradigmático de la situación que describe.

En general, las cuestiones que se refieren a los diseños para mantas en el Perú se abordan incorporadas a temas amplios como los textiles peruanos, la industria textil en el Perú, o en estudios sobre diseños contemporáneos aplicados a otras manufacturas decorativas.

² Su estudio está focalizado en ambos sistemas de producción (Escandell-Tur, 1997).

En el caso de este tema se ha advertido que no se ha registrado investigaciones concretas, a pesar que constituye un rubro interesante y rico dentro de las investigaciones sobre diseños textiles, a partir del examen de innovaciones y cambios estructurales en los tejidos. Las fuentes de estudio que se seleccionaron para esta tesis están basadas en bibliografía histórica y económica sobre la industria textil en el Perú, desde los primeros lineamientos registrados en las comunidades textiles prehispánicas, hasta la industria textil del sur del país en el siglo XIX. Además, para registrar cada uno de los procesos que se llevan a cabo en la manufactura textil, se hizo una exhaustiva investigación de fuentes orales y de confrontación con los productores actuales, artesanales e industriales.

Del propósito de este estudio

La obra de arte se encuentra ligada a la sociedad que la origina. Las comunidades incorporan sus elementos tradicionales en la producción de los objetos, en este caso las mantas, pero paralelamente cumplen con el sentido dinámico de la cultura al adecuarlas, modificarlas y enriquecerlas, de acuerdo a sus necesidades inmediatas y de sensibilidad artística. Como señala Sara Acevedo: "los tejidos han sido la expresión artística de mayor duración y amplitud en los Andes y han servido como portadores de valores simbólicos y contenidos culturales" (Acevedo, 1999: 752). La tesis pretende identificar la permanencia de los elementos plásticos, históricos, así como el dinamismo que conlleva la renovada creación de los diseños y características de las mantas que conforman la finalidad de este estudio.

Como efecto de situaciones en permanente transformación, la manta, elemento preponderante en la historia textil peruana, presenta cambios definidos por la modernización que trajo consigo la era industrial. Es por ello importante destacar las formas de los diseños que son portadores de una evolución técnica y estética, en los que se definen criterios creativos aplicados por el tejedor, e influencias de la tradición y del contexto en donde se desarrollan.

La hipótesis de la tesis sostiene la existencia comprobada de una evolución paulatina y constante en el diseño textil de mantas peruanas.

Para demostrarla se procederá a

1. Identificar y mostrar cuáles son los diseños que se siguen utilizando en la industria textil que son de origen pre-hispánico.
2. Comprobar que estos diseños recibieron influencias externas diversas que los fueron moldeando y modificando, hasta convertirlos en los que se conoce hoy.
3. Verificar que existen símbolos religiosos ligados a la naturaleza que han sido parte fundamental de las culturas peruanas, que continúan siendo reutilizados en objetos que se usan hoy en día.

El trabajo no pretende ser un estudio exhaustivo de la textilería peruana, sino indagar la manera cómo la tradición ancestral peruana en este campo, junto con las modificaciones y adaptaciones que fueron resultado de la administración virreinal,

encontraron un camino integrador en la industria manufacturera de una fábrica textil desde el siglo XIX, que continuó en el siglo XXI con amplia acogida por la población peruana.

Sus resultados contribuirán a entender el producto final de los textiles conocidos como mantas en el siglo XIX a partir de la génesis de su creación, así como a comprender la razón por la cual amplios sectores de la sociedad peruana se identificaron con ellos, y así contribuyeron a su permanencia y apropiación hasta nuestros días.

El estudio comprendió la identificación del corpus considerado más coherente y significativo al objetivo del trabajo, debido a su continuidad y amplia aceptación. Posteriormente se realizó la localización de las fuentes necesarias para el acercamiento al tema, esto es fuentes prehispánicas, virreinales y del siglo XIX, incluyendo el trabajo de campo en el Cusco con la recolección de material documental referido a la empresa Maranganí. Seleccionado el material de trabajo se procedió al análisis de las técnicas textiles, al estudio comparativo de los diseños prehispánicos, su continuidad y el resultado de los mismos a partir del siglo XIX. Todo ello se realizó de acuerdo al método básico de investigación en la Historia del Arte de identificación y selección del objeto, análisis de sus características formales, inserción en el contexto histórico social de su producción y el estudio comparativo de los signos expuestos. Las mantas que se utilizaron como ejemplo final, sustentando la hipótesis del trabajo, están documentadas en el catálogo textil de la empresa textil Maranganí. El catálogo fue amablemente proporcionado por uno de los socios de la empresa, el señor Luis Eduardo Ipinche Braschi.

El diseño y sus vinculaciones con las artes, la artesanía y la tecnología, afecta elementos utilitarios que son imprescindibles en la vida cotidiana, los cuales se definen combinando sus características volviéndolos nuevos, frescos y diferentes, así como otorgando especial atención a su carácter de durabilidad. En este proceso se tendió a lo que propuso Read respecto al arte industrial: “concebir nuevas normas estéticas para los nuevos métodos de producción” (Read, 1961: 13).

Como efecto de la transformación que se ha operado en la manta, elemento preponderante en la historia textil peruana, se presentan cambios definidos por la modernización que trajo consigo la era industrial en el siglo XIX. Acertadamente Francastel advirtió que “existe, indiscutiblemente, un arte de fines del siglo XIX y del siglo XX, arte que abraza todas las disciplinas... alcanzando a los objetos utilitarios, los más alejados en apariencia de los dominios tradicionales de la estética (Francastel, 1961: 15).

Es por ello importante destacar las formas de los diseños que son portadores de una evolución técnica y estética, en los que se identifican criterios creativos aplicados, en este caso, por el tejedor, así como influencias de la tradición y del contexto en el que se desarrollan.

En el siglo XIX el diseño adquirió múltiples definiciones de acuerdo a las necesidades de uso del objeto utilitario cotidiano, en el contexto de la industria y la

reproducción en masa, generando cambios profundos en la concepción y sensibilidad artística, planteando nuevos cuestionamientos en torno al arte y el diseño. Esta reflexión acerca de las conexiones entre arte y diseño, intenta crear algunas bases para el desarrollo de posteriores investigaciones que consideren otros tipos de relaciones artísticas, o que ayuden a establecer una teoría del arte en relación al fenómeno estético de los diseños respecto a su carácter masivo, transitorio y de identidad.

Este estudio contó con la ayuda de personas involucradas en la industria textil y en la preservación de diseños textiles tradicionales, como el empresario Enrique Ipince Braschi, dueño de la actual fábrica de tejidos Maranganí, gracias a quien se ha podido lograr un acercamiento general a las condiciones básicas en las técnicas y diseños textiles de las mantas a partir del siglo XIX, siglo en el cual cambió su estructura formal por la inclusión de diseños modernos. Igualmente el agradecimiento a quienes ofrecieron testimonio de vida en la práctica textil de mantas como a la familia de tejedores Paucar Orihuela (San Pedro de Cajas, Tarma – Junín) y a la Licenciada Patricia Victorio Cánovas, conservadora y restauradora de textiles, por la certera guía y útiles consejos con los que condujo la investigación.

Capítulo I:

Antecedentes prehispánicos y virreinales del tejido de mantas

1.1 La manta en el Perú Antiguo. Apuntes generales de la textilería peruana.

Una de las actividades más reconocidas por su excelente calidad y precisión manufacturera es la de la textilería prehispánica. Tuvo, además, una gran importancia económica entre las culturas de este periodo. La textilería se caracterizó por ser una actividad dual con fines específicos de distribución. En primer lugar, poseía un carácter económico, en el cual las características singulares de cada pieza determinaban un sin número de implicancias políticas y culturales. En segundo lugar, cumplía una función religiosa, ya que las piezas que confeccionaban las comunidades también tenían un fin simbólico y ritual:

en la vida sociopolítica andina los textiles desempeñaban un papel especial, que iba mucho más allá de sus usos meramente utilitario y ornamentales. Ofrenda común en los sacrificios, servía también en los diferentes momentos y ocasiones como símbolo de elevada posición social o como señal de una ciudadanía forzada; se lo empleaba además como equipo funerario, como ajuar de la novia o para sellar un armisticio. Ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de tejidos, quemados, sacrificados, o intercambiados (Murra, 1989: 107)³.

³ Por su parte, Franquemont e Isbell proponen que "el tejido constituye para la gente andina uno de los medios principales de aprender, comunicar y reproducir valores culturales y estéticos" (1992: 48).

El arte textil prehispánico hizo uso de técnicas desarrolladas en diferentes ámbitos geográficos (Jiménez, 2009: 30 y ss), los cuales determinaban su evolución, características y manufactura, sistematizadas a través de talleres organizados, personal de trabajo artesanal y artístico altamente especializado, y un precepto político que identificaba al producto textil como materia de intercambio económico, símbolo de estatus social y reminiscencia religiosa, base fundamental de estas sociedades de fuertes raíces culturales.

Los textiles fueron el resultado de un proceso complejo de producción, en el que se diferenciaban actividades económicas específicas desarrolladas para este único fin, como la obtención de la materia prima, su transformación en hilos, la elaboración de tintes y la combinación de estos factores al momento de la fabricación del tejido. Todo este procedimiento, regido por detalles y características específicas de uso y calidad, conlleva a pensar que la industrialización, tal como actualmente se conoce, sostiene sus inicios en esta etapa.

La textilería prehispánica fue sistemática y estuvo circunscrita a talleres que se dedicaban específicamente a las labores de hilado, teñido y tejido. Esta elaborada producción artesanal se pudo realizar gracias a la invención del telar, que permitieron agilizar el trabajo de producción (D'Harcourt, 1968: 10).

El telar es, hasta el presente, uno de los inventos más antiguos que ha mantenido su formato. Las variantes que se conocen son las creadas para optimizar su función, y han cambiado de acuerdo a la época y tipo de textiles a fabricar. Su conformación es sencilla, hecha de madera y metal. Es una estructura geométrica que se adapta al producto que confecciona, a los requerimientos de quien la opera, y a las dimensiones necesarias (Middleton, 1997: 14).

En el Perú se identifican tres tipos, el vertical, el horizontal y el de cintura, siendo el segundo el más usado. Era una estructura sobre la que se tensaban hilos en número variable, en posición paralela y separados (urdimbre), que se entrecruzaban por otro (trama). A raíz del contacto con Europa, el telar existente varió a la máquina conocida como telar de pedal, la cual permitía trabajar diversos tipos de textiles, además de facilitar variaciones en cuanto a su diseño, textura y color.

El telar se compone de hilos dispuestos de dos formas combinables entre sí. La combinación vertical denominada urdimbre, la cual sostiene la segunda combinación que es horizontal, que es denominada trama (Middleton, 1997: 15). La acción de entretejido se conoce como la estructuración de hilos, que dará como resultado lo que se denomina paño textil o tela:

Existen numerosas variedades de tejido; por ejemplo una urdimbre puede combinarse con una trama, en series paralelas; o dos urdimbres con una trama o dos tramas con una urdimbre; las tramas de un material pueden combinarse con urdimbres de otro material y viceversa; los tejidos peludos (85) en que se corta una porción de la urdimbre o de la trama en forma tal que las hebras asumen una posición vertical; el tejido diagonal o cruzado en que las hebras de la urdimbre se entrelazan para producir efectos intermedios entre tejido y punto. Esencialmente el objeto de todos los métodos de tejido es producir una “textura”, esto es una superficie de tela cuya atracción consiste exclusivamente en sus propiedades táctiles o bien en la aprehensión visual de dichas propiedades táctiles [...] la durabilidad es una consideración importante por lo que hace a la mayoría de las finalidades [...] en el caso de los textiles nos hallamos ante una superficie que solo tiene dos dimensiones [...] los tejidos son pictóricos y hasta puede utilizárselos con un propósito pictórico (Read, 1961: 85-86).

La fabricación de textiles en el mundo tiene características similares que se adecuan a las condiciones de las fibras que existen en cada lugar, y a las funciones a las que se les destina. Igualmente, pueden alcanzar un alto nivel de calidad tanto en su conformación, como en su diseño y en su acabado, lo que permite apreciarlos como obras de arte.

El objeto que será analizado en la tesis es un paño que se conoce en todo el Perú como *Manta*, la cual ha sido un ejemplo marcado de evolución tecnológica y artística, que permite analizar los diferentes tipos de tejidos que existían de acuerdo a las necesidades económicas y culturales. Las técnicas empleadas para la realización de estos tejidos estaban directamente relacionadas con la función que iban a cumplir. Según Lucía Castro de Trelles (2005), se puede clasificar las mantas en cinco tipos:

1. *Manta como bien utilitario*. Usada para actividades cotidianas como la comida y el descanso.

2. *Manta como instrumento de estatus social.* De acuerdo a los diseños que presentaban, el tipo de pigmentación y fibra utilizada eran confeccionadas y repartidas en los diferentes sectores sociales.
3. *Manta para la tributación al estado.* Se utilizaba el textil como bien comercial de transacción. No existía la moneda y los intercambios eran entre objetos, y de acuerdo a las características anteriormente mencionadas, de factura y decoración, era su costo y demanda.
4. *Manta con representaciones artísticas y mágicas.* Utilizadas para ritos y ceremonias religiosas, las mantas eran confeccionadas con figuras detalladas de situaciones y relaciones mágico – religiosas, las cuales se diferenciaban según estos motivos.
5. *Mantas religiosas, como ofrenda ritual y sagrada.* Se confeccionaban en gran cantidad y eran utilizadas para ceremonias mortuorias. Se les ha encontrado en cementerios prehispánicos (huacas), donde se ha hallado gran número de fardos funerarios (Castro, 2005: 114).

Estos cinco ejemplos se diferenciaban por su calidad, confección, por los diseños utilizados, la combinación de colores, etc. En términos generales, las condiciones de uso, tamaño, calidad y finura son las que determinan el valor intrínseco de cada tejido.

En la expansión incaica comprendida dentro del período prehispánico (siglo XVI), la organización de talleres y tejedores especializados se hizo más estricta, estandarizando la producción en todas las ciudades del imperio. Y aunque ya existían

diferencias de confección textil según funciones y usos, es aquí que se organizó y separó la producción de manera representativa, distinguiéndose los tejidos burdos (*ahuasca*) usados por el pueblo, con un valor de uso común y confeccionados con pelo de llama, y los llamados tejidos finos (*cumbi*), fabricados con pelo de alpaca y vicuña, utilizados por la nobleza, el ejército y los sacerdotes en rituales religiosos.

Murra cita a Cobo con relación a los tipos de tejidos en esta etapa:

La descripción más sistemática de los telares, así como la clasificación de los tejidos la ofrece Cobo. Para los propósitos europeos, había fundamentalmente dos tipos de tejidos y dos clases de telares. El primer tipo de telar, presente en todos los hogares, se usaba para telas domésticas, que se conocían como *ahuasca*. Eran bastante toscas, de cualquier color y gruesas.

La segunda variedad, el *cumbi*, era una tela más fina, confeccionada por profesionales en un telar más grande, vertical [...]. Los observadores tempranos estaban todos acordes en que las mantas y tejidos *cumbi* eran asombrosamente suaves, "como la seda", frecuentemente teñidas de alegres colores o adornadas con plumas, cuentas de concha y hebras de plata y oro. La trama era uniforme, tupida, "cosa de espanto ver su hechura sin parecer hilo alguno" (Murra, 1989:109).

En torno a los tejidos *ahuasca* y *cumbi*, Gisbert propone que:

posiblemente, la *ahuasca* era el tejido común, el que se hacía en las unidades domésticas para el uso cotidiano (frazadas, costales, etc.) en telares horizontales y con urdimbre vista. [...] El *cumbi* era una tela más fina, de lana de mejor calidad que a veces se tejía en telar vertical, lo que relacionaría al *cumbi* con la técnica del tapiz (Gisbert, 2006: 20).

Sobre el tejido *cumbi*, dice Castro:

Todos los elementos mencionados son instrumentos que se utilizan tanto en el hilado como en el tejido pero lo más importante es la afirmación de que eran tejedores de ropa de 'cumbi', es decir la ropa 'fina' para el inca y la nobleza (Castro, 2005: 116).

Con respecto a los tejedores, éstos fueron personas entrenadas para realizar labores concretas dentro de la manufactura textil, las que determinaban el destino de los productos. En la bibliografía consultada no se hace mucho hincapié en el estudio de tejedores de textiles utilitarios, seguramente por considerárseles bienes de uso doméstico con características poco significativas de diseño y fabricación. Se ha realizado comparaciones de manufactura entre estos textiles y los considerados finos y, a pesar de ser estructurados de acuerdo a combinaciones numéricas comunes, los resultados obtenidos son diversos ya que se empleaba distinta clase de hilos y, a su vez, estos eran teñidos de varias formas, utilizando materiales de fácil extracción en algunos, como los tejidos exclusivamente de algodón, o los materiales que ameritaban un planeamiento muy particular, en especial por ser de difícil obtención, cultivo o crianza (Middleton, 1997: 24).

En lo concerniente a los tejidos finos, se conoce que existían pautas específicas para su manufactura, así como diferenciaciones entre los tejedores. En este caso, Rowe (1998) expone que había una diferenciación de tres categorías de tejedores de tejidos finos. La primera, compuesta por mujeres escogidas que vivían en el *acllahuasi* (lugar de las mujeres seleccionadas para realizar diversas labores económicas, entre ellas la fabricación de tejidos *cumbi*), a las que se les llamaba *mamakuna* (mujer enclaustrada), que se dedicaban exclusivamente a la confección de indumentaria para el Inca y la realización de mantas ricamente bordadas para adornar las huacas. La segunda, conformada por las mujeres de los funcionarios administrativos que debían producir un número determinado de piezas textiles para el Inca, que incluía mantas de diseños y colores variados. Y por último, los tejedores o *cumbicamayoc*, encargados de

confeccionar tejidos diversos, que servirían como bien económico primordial en las transacciones que se realizaban en el imperio, y las que acostumbraba hacer el Inca con los pueblos aledaños al mismo. Cada uno de estos tejedores especializados debía cumplir una cuota anual de producción, la cual no podía exceder lo acordado, ya que el control administrativo de la materia prima era muy estricto, y se suministraba una cantidad específica, además de regular el número de ganado auquénido que poseía el tejedor, porque en términos generales el ganado en mención, y los recursos vegetales, eran propiedad del Inca (Rowe, 1998: 572). Los textiles sirvieron para la cohesión política y administrativa del imperio incaico, ya que se realizaban tributos utilizando este objeto como mercancía de intercambio.

Es importante recalcar que los incas eran excelentes planificadores y que, a partir de su política de redistribución, organizaron grandes depósitos para textiles y fibras, que luego serían distribuidos en el imperio. Así fueron contabilizando la producción textil, pilar de su política económica.

1.2. Transformaciones en el período virreinal. Obrajes y haciendas.

Luego de la conquista del Perú por los españoles en el siglo XVI, los territorios anexados del imperio incaico fueron repartidos y gobernados por el encomendero, persona a cargo de las tributaciones de una zona en particular, que había ganado el derecho a administrarlas debido a su participación en la conquista.

A pesar de estos cambios, los talleres de tejedores continuaron organizados de la misma forma como habían estado en el Incanato, sólo que esta vez rendían tributo a este nuevo gobierno local, abasteciéndolo de gran cantidad de productos textiles.

El sector doméstico indígena, que usualmente pudo no haberse dedicado a esta actividad, la desarrolló para cumplir con los requerimientos administrativos y religiosos de la nueva administración (Escandell-Tur, 1997: 26). Debido al reconocimiento que los españoles dieron a la industria textil en el Perú, alrededor de 1570 crearon asentamientos de producción a gran escala, los denominados obrajes, para confeccionar de forma “industrial” textiles de diverso uso⁴.

El obraje era una unidad de carácter manufacturero que reunía todas las fases del proceso textil, las cuales eran exclusividad operaria indígena. Entre las décadas de 1680 y 1700 los criollos y españoles incorporaron los chorrillos rurales y urbanos, unos eran como los obrajes, pero más pequeños, y otros tenían carácter doméstico / familiar (Escandell-Tur, 1994: 38).

Se expandió al sector doméstico indígena debido a los tributos que tenían que aportar al Estado y a la Iglesia. Gracias a esta actividad asentada en la empresa textil se produjo un efecto de arrastre en la economía virreinal, ya que la necesidad de insumos era diversa y se debían conseguir en diferentes sectores. Esto promovió la integración en la

⁴ Para un estudio de los obrajes como “institución plenamente colonial”, véase Escandell-Tur, 1997: 39-42 y *passim*.

región sur andina (Escandell-Tur, 1994: 39). Las “empresas obrajeras” establecieron relaciones regionales a través de la búsqueda de materia prima, y la necesidad de mano de obra abundante (Salas, 1979: 54).

A finales del siglo XVIII, en la zona sur andina peruana se debilitó la producción textil debido a la creación de nuevos obrajes en los centros de La Plata, La Paz, Puno y Cochabamba. Para las últimas décadas se presenta una transformación de la industria obrajera. Se originaron cambios que afectaron la producción textil de carácter doméstico. La producción en esta etapa, y en la primera mitad del siglo XIX, llevó a los obrajes a una crisis, no tanto productiva, sino de tipo estructural, desde sus cimientos, como institución mercantil constituida, lo que impulsó a que se reorganizaran y formaran parte de lo que se conoció como la industria textil, la cual se encontraba en pleno proceso de transformación a nivel mundial (Salas, 1979: 57).

Los obrajes fueron centros laborales dedicados a la manufactura de textiles e hilos de lana de ganado ovino, pelo de camélido, y de algodón. Se convirtieron rápidamente en fábricas textiles incipientes que abastecían, en un primer momento, la demanda de ropa de las poblaciones nativas y mestizas, asentadas en centros urbanos y reducciones indígenas aledañas a los asentamientos mineros. En los obrajes se confeccionaba todo tipo de tejidos de diferentes calidades y usos como mantas, alforjas, camisas, sombreros, costales, etc. Debido a que el monopolio generado desde España impedía su expansión y desarrollo, los obrajes no pudieron abandonar del todo su condición de fabricación

artesanal, y sus productos fueron en primera instancia de calidad media, lejos de parecerse a los tejidos fastuosos realizados en los talleres textiles del Incanato.

Según los estudios realizados sobre obrajes en el Perú virreinal, existieron diferentes clases, que se caracterizaban de acuerdo al número de telares que se encontraban en funcionamiento continuo, ya fuera por imposición obligada al indígena o porque este recibía un salario. Una clase importante de obrajes fueron los chorrillos, talleres que contaban con hasta seis telares y eran administrados por una familia, cuyos miembros estaban dedicados especialmente a cada una de las tareas que implica la textilería masiva. En este caso los textiles confeccionados eran de tela burda, sencillos y muchas veces no eran teñidos, es decir, se utilizaba la materia prima en su color natural (Salas, 1998: 56).

Es importante recalcar la introducción de maestros textiles traídos desde la Península para enseñar a los tejedores a confeccionar nuevos tipos de tejidos, y a fabricar sus propios telares a pedal:

[...]llegan a los virreinos los primeros tejedores, tintoreros, y sastres, procedentes de Toledo, Cuenca y Segovia, cuya misión iba a ser la de formar oficiales indios conforme a todos los requisitos que se exigían en España. Traen consigo importantes novedades tecnológicas como el torno de hilar, la redina para hacer canillas, y el telar mecánico de cárcolas (Roquero, 2006: 29-30).

Este proceso fue rápidamente asimilado por los tejedores indígenas que se convirtieron en verdaderos innovadores, fusionando ambas tradiciones textiles. Es así que se crearon originales tejidos de lana de oveja mezclada con pelo de vicuña y algodón, creando nuevos productos como paños, mantas, bayetas, manteles, colchas, alfombras, etc. (Salas, 1998:67).

Existen fuentes documentales que explican la problemática de la producción textil en el periodo virreinal. De acuerdo con Escandell-Tur, los documentos que han permitido abordar el tema de la producción mercantil son los recibos de compra y venta, los fletamentos o boletas de compras al mayoreo para exportación, las obligaciones en ropa, los testamentos de los trabajadores y de los comerciantes, los inventarios, las tasaciones, los libros de cuentas y los libros de alcabalas (Escandell-Tur, 1994: 45-46).

1.3. Las mantas y su valor económico en los obrajes.

Gracias a la ya establecida manufactura textil de los obrajes, la producción de tejidos, en este caso las mantas, se incrementó a tal punto que las exportaciones empezaron a competir con otros productos de gran acogida. Las haciendas que proveían de ganado ovino tuvieron que incrementar su producción y sistematizarla. Según datos obtenidos en investigaciones basadas en estudios de la economía textil, la producción masiva, en particular la de mantas, se incrementó en un 65%, aumento económico que para la época era de considerable magnitud (Salas, 1998: 87).

A pesar del auge económico, con la llegada de las reformas borbónicas en el siglo XVIII, la situación declinó de manera alarmante, ya que se introdujo el intercambio comercial con otros países como Italia, Francia e Inglaterra, los cuales hicieron ingresar al mercado textil nuevos modelos de mantas y demás tejidos de uso diario, a menor precio y mayor variedad de diseños.

Capítulo II:

La manta. Características

2.1. Cambios en las técnicas. El hilado y sus características.

Los perfeccionamientos fundamentales en las técnicas textiles peruanas fueron posibles a partir de las modificaciones en los diseños, y en la práctica de nuevas técnicas de hilado, producidas con la introducción de la rueca a pedal.

Se continuó la fabricación de tapices, telas llanas, mantas, vestimenta tradicional y vestimenta con nuevas técnicas europeas de hilado y diseños diversos, correspondientes a los que se usaban en la época, confeccionados con telas finas y de mejor acabado para los representantes de la sociedad limeña y urbana emergente, funcionarios de la corona española, miembros del ejército, órdenes religiosas, etc. Y las telas más sencillas, poco adornadas y simples, que eran usadas por sectores de menor grado social.

Lo que nunca se dejó de lado fue la especialización que cada taller otorgaba a los tejedores que empleaba, los cuales en la mayoría de los casos eran traídos de diversas zonas del territorio virreinal y agrupados en lo que, para finales del siglo XVIII, se conocerían como haciendas textiles (ex obrajes), cercanas a los asentamientos mineros más importantes, y a las ciudades emergentes alrededor de ellos (Silva, 1981: 72).

A partir del hilado es que se propició todo este tipo de innovaciones técnicas, que se desarrollaron rápidamente durante los últimos años del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, y que fueron industrializadas a partir de la creación de las fábricas textiles.

2.1.1 La confección

El hilado, como su nombre lo indica, es la unión de un conjunto de hebras finas, de algodón, lana o pelo de camélido, que logra una hebra larga, continua y regular (Manrique, 1999: 19). Inicialmente hecho a mano, fue optimizado por la introducción del huso, varilla gruesa con un gancho, provista en un extremo de un “peso” que podía ser un disco, piedra o esfera, que servía como equilibrio al momento de girarlo. Este sistema se utilizó hasta la introducción por los españoles de la rueca o hilado a pedal, en el que la mecanización del sistema de hilado se hizo más sencilla y rápida, permitiendo aligerar el trabajo (Maltesse, 1973: 370). Junto con la rueca o rueda, se introdujo también el telar a pedal (en el Perú antiguo existieron tres tipos de telar: el horizontal, el de cintura y el vertical), el cual logró la sistematización requerida en los obrajes, y luego por las haciendas textiles que producían grandes cantidades de prendas y artículos textiles.

Los tejedores confeccionaron telas de diferentes características con patrones estilísticos concebidos siguiendo conceptos creados de acuerdo a la tradición. Algunos tejidos con urdimbres pares pueden tener franjas hechas de trama (horizontales), del mismo color que el resto de la pieza, pero de textura más densa; esta textura se logra con tramas pares y más concentradas.

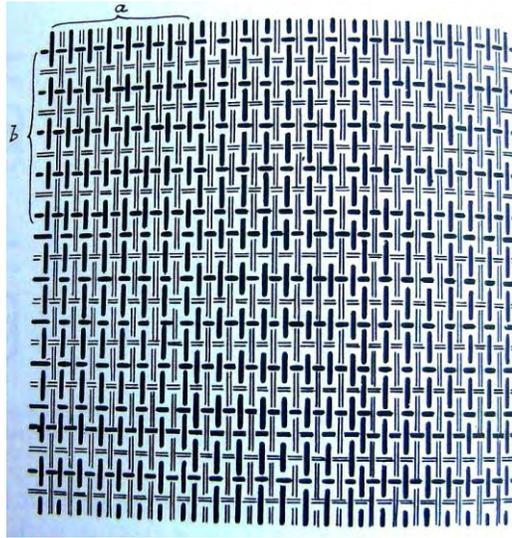


Figura 1. Raoul d'Harcourt (1968:16). Estructura tejida llana en dos colores.

De esta variante general se desprende gran cantidad de técnicas que han sido definidas por su combinación. Ejemplos de estas son:

La tela llana, con urdimbres y tramas alternadas en 1x1 (una trama x una urdimbre) 2x2, 3x3, y 4x4. Rara vez se ha encontrado una tela con combinación mayor a 4x4 de otro material (pelo de camélido, fibra vegetal o lana), diferente al algodón.

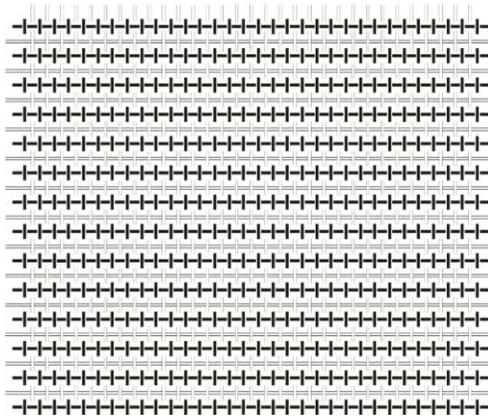


Figura 2. Esquema textil, laboratorio de restauración. (1T x 1U) Subdirección de etnografía. Museo Nacional de Antropología (MNA). México.

El tejido cara de trama o urdimbre, que consiste en la combinación de aspectos positivos (diseño), y aspectos negativos (revés), en las dos caras de un mismo tejido, dejando el diseño del reverso con poca nitidez, ya que tiene elementos flotantes que lo conforman. Los elementos suplementarios que se añade a la tela se tejen por ambos lados idénticos, enlazando los grupos de trama o urdimbre de la misma forma y cadencia (ritmo). Los diseños geométricos, se ven positivos o negativos.



Figura 3. Bolsa en cara de urdimbre. Número de registro 168, momia 12, espécimen 6. 17x14cm.
www.textiles.perucultural.org.pe

La doble tela, es la que presenta dos tramas y dos urdimbres. Se teje en pares individuales. Esta tiene una urdimbre que se divide en dos planos, que serán enlazados con la misma trama pasando de un tramo a otro, formando dos planos de tela unidos en

sus extremos laterales. Pueden intercambiar elementos de trama y urdimbre para crear diseños que alternen colores.

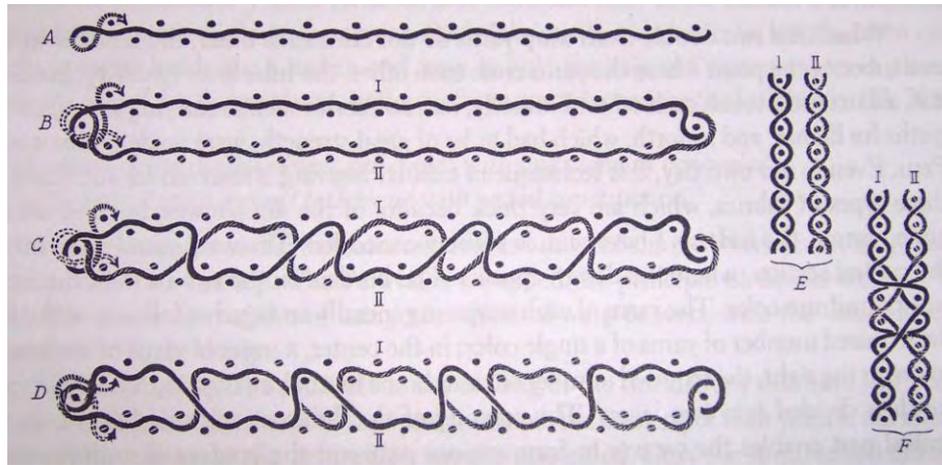


Figura 4. Raoul d'Harcourt (1968: 41). Estructura doble.

La tela, que es la manera más sencilla de estructurar un tejido, tiene un módulo estructural que cumple con un mínimo de dos hilos y dos pasadas, creando una estructura que no tiene revés. Corresponde a lo que antes se ha definido como tejido llano.

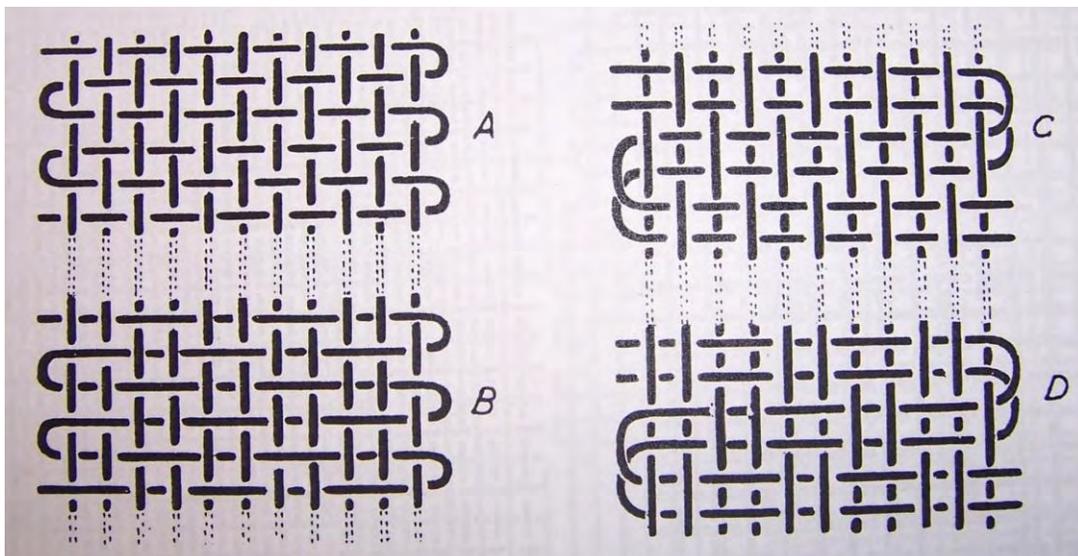


Figura 5. Raoul d'Harcourt (1968: 15). Tejido plano. A: 1x1. B: 2x2. C: 3x3 D: 4x4

El Twill, o sarga: es una variedad del tejido plano o llano. La trama y la urdimbre siempre se cruzan perpendicularmente, la particularidad es que pasan sobre 2 o 3 hilos de urdimbre, por lo que forman las diagonales (solo es un efecto visual). La imagen que sigue corresponde a un tejido con trama suplementaria. En el anverso (A), se puede observar la presencia de tramas suplementarias que forman el diseño. En tanto que, en el reverso (B), solamente se advierte la zona en la que se fija la trama suplementaria.

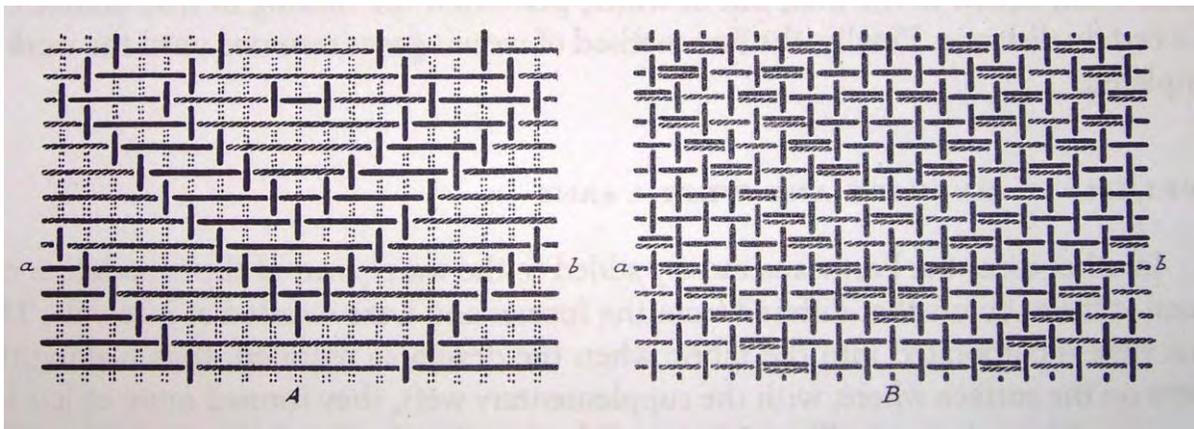


Figura 6. Raoul d'Harcourt (1968: 41). Sarga o twill.

El tejido de urdimbres y tramas discontinuas es aquel en el que la estructura tejida a telar presenta urdimbres y tramas parciales que son montadas en elementos guía, los que pueden retirarse luego de terminar el tejido.

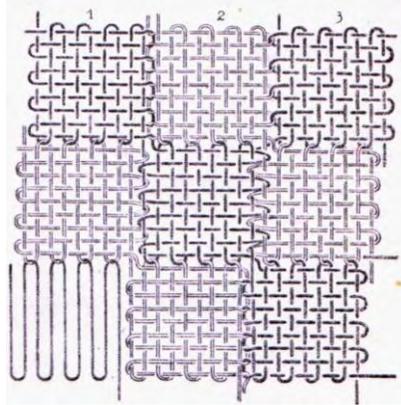


Figura 7. Raoul d'Harcourt (1968: 17). Discontinuous warp and weft yarns interlocked.

Teñido de reserva. Existen varias técnicas para reservar áreas del tejido antes de realizar el teñido. La más usada es conocida comúnmente como *tie-dyed*, consiste en amarrar partes del tejido, resultando de ello aros o círculos blancos o libres de color, de varios tamaños. Tie -dyed implica reservar una zona con “amarres”, y luego teñir la pieza. También se pueden reserva áreas usando arcilla antes de aplicar el color.



Figura 8. Colección privada Museo Amano. Parece que una parte se ha reservado con arcilla y la banda de felinos se ha estampado con sellos. 2005.

El tapiz excéntrico, se controla aumentando o disminuyendo la cantidad de los hilos de la trama de un color para lograr que la figura adquiriera un contorno curvo.



Figura 9. Tapiz excéntrico Paracas. Número de registro 73. 16x3cm
<http://textiles.perucultural.org.pe/marzo2010>

El tapiz ranurado. Está presente en las alfombras que se tejen en forma plana, no son anudadas y, en Oriente, donde reciben el nombre de *kilim* o *kelim* por su origen, se usan como mantas o cubre camas.



Figura 10. Museo de arte contemporáneo. UK. 2008.



Figura 11. Colección privada Museo Amano. Chancay. 2005

El tejido sprang. Es el tejido que enlaza sólo hilos de urdimbres y se cierran en ranura.



Figura 12. Sprang. Andrew Middleton (1997: 43).

Otros tipos de tela presentan ornamento como el brocado y el bordado, dos aspectos de decoración complementaria tupida, diferenciada de la trama estructural de la tela base por la cantidad de superposiciones. Esta decoración se usó principalmente en la

confección de tapices. El brocado se hace al momento de tejer, aumenta hilos de trama para formar el motivo; y el bordado cuando la pieza está tejida.

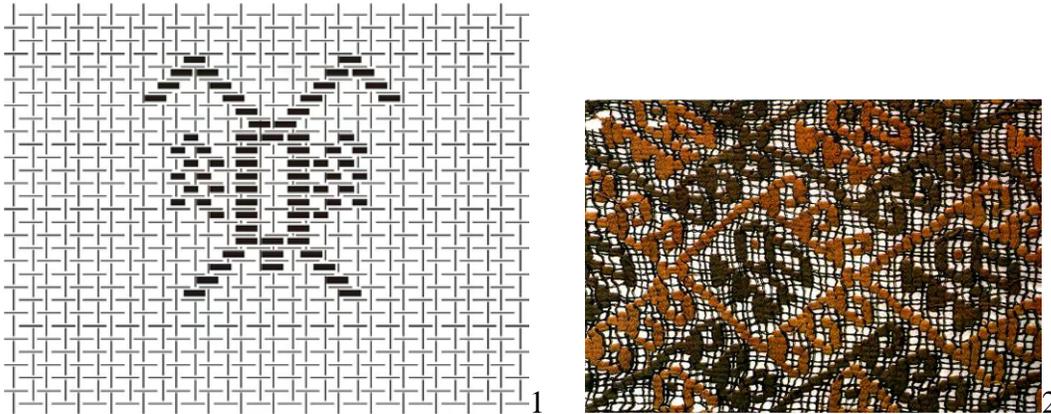


Figura 13. 1. Brocado. Esquema textil, laboratorio de restauración. Subdirección de Etnografía. Museo Nacional de Antropología (MNA). México. 2009.
2. Tejido reticular, bordado de Ave. Colección privada Museo Amano. Chancay. 2005.

En el caso de estudio en este trabajo interesa la variación que se realizó a partir de las técnicas de tapiz y telas llanas, que son las bases estructurales de las mantas a lo largo de toda la historia textil peruana.

2.2. Materias Primas. Innovación en el tratamiento de las fibras.

Nuevos tipos de fibras. Tintes y mordientes

Los materiales utilizados fueron diversos, y se aplicaban de acuerdo a la confección que se iba a realizar. Se usó el algodón blanco y el algodón de color marrón. Se empleó el pelo de camélido para la confección de prendas de vestir y mantas (Chirinos, 1994:78). La calidad variaba según la persona a la que iban destinadas.

- **Algodón.** Especie *Gossypium barbadense*, oriunda de América del Sur, es de color blanco, pardo y gris, con variantes de los mismos. Su hebra es fina y de fácil hilado, sirve para ser combinado con otros materiales como el pelo de conejo, el pelo de camélido, o la aplicación de las plumas de aves. Muy apreciado en el periodo prehispánico, en la colonia se entregaba como tributo (Olney, 1947: 83). Actualmente es conocido en las variedades de algodón pima, y algodón tangüis.



Figura 14. www.conasev.gob.pe/2009

- **Pelo de camélido.** De la familia de los camélidos, en los Andes se utilizaron dos especies oriundas de América del Sur. Son la alpaca (*vicugna pacos*), y la vicuña (*vicugna vicugna*), siendo esta última la de pelaje más delicado y fino (Olney, 1947: 116). El pelo de cada especie varía en pigmentación, higroscopicidad, grosor y flexibilidad⁵.

⁵ Roquero destaca la relación entre lana de camélido y tinte natural en el Perú prehispánico: "los pueblos andinos contaron con fibras de origen animal procedentes de los camélidos oriundos de las sierras, en especial alpaca y vicuña, cuya constitución proteínica les confiere una afinidad natural hacia los colorantes orgánicos. A esta ventaja inicial se sumó la habilidad técnica para fijarlos sólidamente, con resultados tan notables como pone de manifiesto el extraordinario legado de tejidos arqueológicos peruanos". (2006: 47)



Figura 15. Colección privada Museo Amano. (Alpaca). Chancay. 2005.

Con la llegada de los españoles se introdujo la lana de ovino, que tuvo gran aceptación entre los textileros, ya que permitía realizar mayor cantidad de objetos y a bajo costo.

- **Lana.** Fibra natural que se obtiene del ganado ovino. Las características más importantes son la finura, la longitud, la uniformidad, la resistencia, el alargamiento, elasticidad, flexibilidad, color, brillo y rendimiento (Olney, 1947: 203).



Figura 16. Lana. Archivo A. Hopkins. San Pedro de Cajas. 2004.

Colorantes

Los colorantes se obtuvieron de ciertas plantas como el molle y el nogal. De animales se usó la cochinilla, y de los minerales la arcilla, entre otros. Se usó como fijador o mordiente el alumbre (sulfato aluminico potásico)⁶.

- Molle. Es un árbol de semillas de color rosado, las cuales se utilizan para teñir. Es oriundo del Perú, pero se puede encontrar desde el sur de México hasta Argentina. Las hojas y su corteza dan el color amarillo.



Figura 17. www.conabio.gob.mx/molle

- Nogal. Introducido por los españoles en el siglo XVII, se utilizan sus hojas para teñir. La gama de color que se obtiene comprende ocres y marrones.

⁶ "Son muy pocos los tintes que pueden fijarse en las fibras sin ayuda de un mordiente, es decir por simple decocción de las plantas para extraer el colorante, y posterior inmersión y calentamiento de las fibras en el baño del tinte. Estos son los que se denominan tintes directos o sustantivos". (Roquero, 2006: 83). Respecto al mordiente, Roquero explica: "el mordiente es absorbido por la fibra y se une a su estructura molecular. Durante el proceso de teñido los colorantes reaccionan con el mordiente para formarse complejos insolubles o lacas. Los mordientes inorgánicos que se han empleado desde la antigüedad son en general sales metálicas. El más común y de mayor difusión en todo el mundo fue el alumbre". (2006: 89)



Figura 18. www.conabio.gob.mx/nogal

- Arcilla. Está constituida por agregados de silicatos de aluminio procedentes de la descomposición de los minerales que lo integran (hierro, magnesio), los cuales le dan la coloración que presenta (Maltese, 1973: 43). La gama de colores que se obtiene son café claro, terracota y rojo.

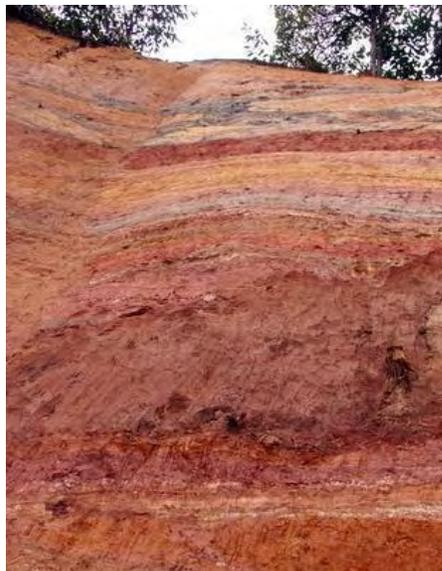


Figura 19. www.arqhys.com/arcilla

- Cochinilla. *Dactylopius coccus*, es un insecto de cuya hembra se extrae un tinte rojo muy fuerte, que se utiliza desde la época prehispánica para teñir diversidad de materiales. Es oriunda de América (Pontón, 2007: 54).



Figura 20. www.conabio.gob.mx/cochinilla

Alumbre. En forma de sal, se utiliza como mordiente para teñir (Olney, 1947: 98).



Figura 21. www.mineralalumbre.com

2.3. Herramientas

Los textiles son elaborados con técnicas creativas y de gran precisión. Desde la época prehispánica han representado un recurso económico primordial.

La herramienta fundamental para desarrollar cualquier tipo de textil, en este caso una manta, es el telar. El telar es un instrumento para tejer toda clase de paños. Su estructura varía de acuerdo a las necesidades del tejedor, y existen en todo el mundo en diversas formas.

Las similitudes entre los telares utilizados en América, Asia y Oriente indican la gran importancia que ejercía la actividad textil en el desarrollo económico y social de la humanidad. Y los paralelismos en las técnicas significan que, la composición y diseño de cada una, fueron concebidos para fines específicos de uso y ornamento.

En el desarrollo de la textilería en el Perú se ha registrado cuatro tipos de telares importantes (3 de origen prehispánico y 1 de origen europeo), los cuales son utilizados hasta la actualidad.

Tipos de telares

- **1. Telar horizontal.** En esta estructura, los hilos de urdimbre se extienden sobre barras horizontales fijas a barras perpendiculares, o a estacas en el suelo. Es considerado el antecesor del telar de cintura (Emery, 1966: 32).



Figura 22. Cuzco. (2000)
www.guiadelcuzco.perucultural.org.pe/arc1a.htm

- **2.- Telar de cintura.** Es una estructura de dos extremos, sostenida por hilos de urdimbre, los cuales van estirados y sostenidos por uno de los extremos a un objeto móvil y por el otro a la cintura del tejedor (D'Harcourt 1962: 31).

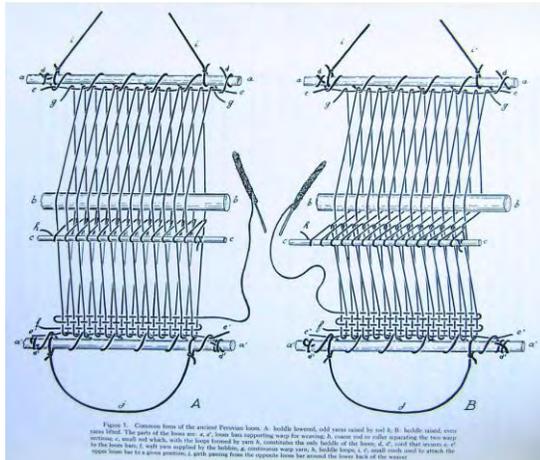


Figura 23. Raoul d'Harcourt (1968: 34).

- **3.- Telar vertical.** En él los hilos de urdimbre se extienden verticalmente en relación al suelo (Emery, 1966: 33).

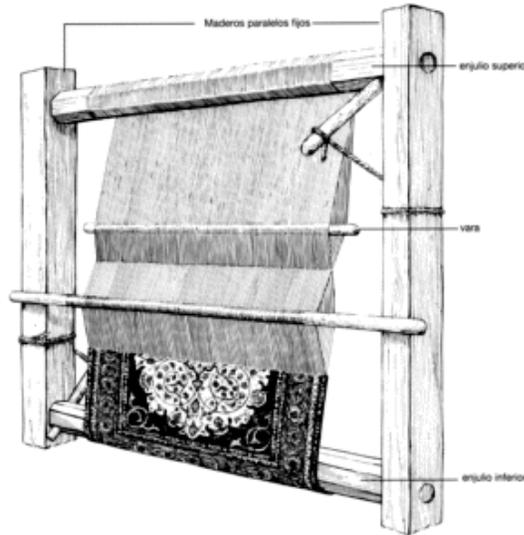


Figura 24. www.ite.educacion.es/telarvertical

- **4.- telar de pedal.** A finales del siglo XVI, los españoles introdujeron otros instrumentos como, los tornos, los urdidores y el más importante de todos, el telar a pedal, una estructura de madera compuesta por pedales que mueven las urdimbres por donde pasan las tramas, que sirve para fabricar telas llanas sencillas, burdas como la bayeta y que permitió el paso de un modo de producción familiar o comunitaria al obraje, como parte de las actividades económicas producidas en los nuevos mercados coloniales (Middleton, 1997: 26.).



Figura 25. Archivo A. Hopkins. San Pedro de Cajas. 2004

No cabe duda que se pasó de un modo de producción familiar o comunitaria a uno más estructurado, el obraje, y a grandes talleres colectivos que, como parte de las actividades de las haciendas, estaban preparados para los nuevos mercados coloniales.

2.4. Diseños

El diseño tiene como fin primordial la creación de un objeto nuevo que pueda ser utilizado por la humanidad, y que se desarrolle dinámicamente con el medio ambiente. Se sustenta en una propuesta creativa que converge en diversas fuentes y conocimientos sociales, económicos, materiales, psicológicos, artísticos, etc. Es un proceso complejo, ya que deriva de una abstracción de pensamiento, que es el resultado de la integración de muchos elementos. Por sus orígenes se distingue entre los diseños *estructurales*, que pueden ser fortuitos cuando resultan de la calidad intrínseca de los materiales empleados en la fabricación; *fácticos*, que resultan como consecuencia accidental en el proceso mismo de elaboración del producto; y aquellos de carácter *aplicado*, que se originan de una acción voluntaria en la que puede incluirse, adrede, una aplicación anteriormente estructural, o una nueva creación. Herbert Read (1961), identificó dos principios que regirían todos los diseños ornamentales, independientemente de su procedencia o material, que también aplican a los de la era de la máquina:

I. La ornamentación adecuada surge natural e inevitablemente de la naturaleza física de un material y de los progresos de elaboración de dicho material; II. La ornamentación traiciona una tendencia inherente a la abstracción (Read 1961:101).

A partir de ello señala los tipos de diseño aplicado, o voluntario:

- a. *Geométrico*, que es el más común. Se organiza sobre líneas que no buscan expresarse en sentido representativo pictórico.
- b. *Estilizado*, que se inspira en motivos naturalistas, pero prevalece el ritmo lineal, la simplificación y la significación formal.
- c. *Orgánico o naturalista*, que tiene intención representativa pictórica.
- d. *Dibujado*, cuando un motivo se repite en toda la superficie del objeto.
- e. *Plástico*, es el que se refiere al objeto en sí mismo como totalidad estructural, en el que los materiales utilizados juegan un papel preponderante en la creación, la cual se basa en causales físicas concretas como la tensión superficial, la combinación de mecanismos específicos definidos por cada material y la forma final o superficie (Read, 1960:101-105).

En líneas generales, este esquema permite advertir que el proceso de diseñar es propio de la humanidad pero, como procedimiento industrial, se origina en la transformación que ocurrió en Europa a raíz de la industrialización en el siglo XVIII. Con el cambio ocasionado por la primera revolución industrial (1780), los procesos de creación artística y artesanal comenzaron a tomar importancia económica haciéndose cada vez más sistematizados y complejos.

A partir del siglo XIX (1850), el diseño se insertó al sistema económico, ya que se le consideró una herramienta fundamental en la industria. Debido al desarrollo y

expansión del consumismo y del capitalismo se volvió una manifestación de importancia mundial.

Por otra parte, también se considera al diseño como una forma creativa artística, conservando de esta manera ciertos lineamientos que rechazan ser encasillado dentro de la industrialización. Los objetos pueden continuar conservando un grado estético intrínseco, a pesar de ser realizados en serie.

El diseño en mantas se sustenta en preceptos desprendidos de esta concepción general de diseño, y es de esta forma que se incluyeron en las mantas de producción masiva.

2.4.1 EJEMPLOS DE DISEÑO PREHISPÁNICO



Figura 26. Chancay aves con penacho, monos y volutas. Museo Amano. 2006.

Las aves son de los elementos más frecuentes en el diseño prehispánico. En este fragmento aparecen aves de cuello largo, trazadas en forma simplificada y organizadas en bandas horizontales, en sentidos opuestos sobre fondo rojo uniforme, que van alternadas con otras figuras en ocre que parecen estar colgando de sus picos. Las procesiones de aves están delimitadas, en la parte inferior, por una banda procesional de monos portando báculos en diversos tonos amarillo y castaño. Estos a su vez están delimitados por dos bandas amarillas, sobre las que resaltan volutas en rojo claro y oscuro, casi tostado, que también orientan sus direcciones en sentidos opuestos. El hecho que las bandas procesionales y de volutas alternen en sentido hacia la derecha o hacia la izquierda, mantiene un ritmo contrastado que le da dinamismo a la composición



Figura 27. Chancay ave. Museo Amano. 2006 (detalle).

Las aves, en especial las vinculadas a ámbitos marinos, son muy frecuentes en los tejidos de las culturas de la costa peruana. Aquí este detalle del diseño presenta dos secciones asimétricas sobre fondo rojo, en el que en la parte derecha aparece un ave frontal y en la izquierda, unido a ella por una prolongación amarilla, una figura zoomorfa, posiblemente un felino estilizado. La figura del ave está ribeteada por una fina línea negra hasta la cabeza, y el cuerpo presenta un color blanco uniforme en el que destaca en amarillos ocre la cola, el borde de las alas, el ojo y la parte longitudinal de las patas sobre las que se sostiene, las que a su vez parten de una forma ovalada sombreada, con dos finas líneas verticales ocre. Sobre la cabeza sostiene un amplio penacho amarillo ocre en forma de abanico, sin ribete, sobre el que aparece un doselete de tres secciones que en el interior presenta un motivo de signos escalonados bicolor, blanco sobre marrón. La figura

de la izquierda está vista desde arriba. Trabajado en amarillo ocre, el cuerpo se desenvuelve en tres rombos que se sostienen sobre una sección a manera de trípode. Del primer rombo sobresalen brazos doblados por los codos. Aparte de las finas líneas en sombra en las partes longitudinales cortas que vinculan los rombos, no se aprecia ningún elemento distintivo. Como motivo complementario aparece la chacana, figura geométrica escalonada cruciforme andina, de carácter simbólico, que se encuentra entre una composición y otra, con núcleo y ribete en marrón y el interior en blanco. Este diseño es estilizado y se remite a la forma simple referida a un ave y un felino, con los detalles mínimos para su identificación.



Figura 28. Chancay, mono con báculo. Museo Amano. 2006 (detalle de la sección inferior del anterior).

Detalle de la banda: los vínculos entre las diferentes regiones del antiguo Perú están ejemplificados en este fragmento de paño en el que aparece diseñado un mono,

proveniente de la región oriental del país. El mono con báculo es un diseño figurativo, muy simplificado y desplegado hacia los laterales, que sostiene con sus extremidades de su lado derecho un báculo. Su cabeza es un exágono, con dos breves prolongaciones añadidas en la parte superior para señalar las orejas, y en el interior el rostro en un pentágono de color rojo, con los ojos circulares inscritos en formas rectangulares de bordes curvos, ligeramente alargados en sus extremos externos, y la boca es un rectángulo regular. La cola, formada por una línea gruesa en espiral cuadrangular, ocupa la parte superior de las extremidades de su lado izquierdo, las que a su vez terminan en garras enfrentadas orientadas hacia el frente.

La técnica empleada para confeccionar este paño es el tapiz ranurado, el cual como parte del diseño estructural mantiene ojales creados por el cambio de color de la trama, produciendo un efecto de orificio muy característico.



Figura 29. Chancay: felinos, volutas y zig zag. Museo Amano. 2006.

En este fragmento se advierte un diseño establecido a partir de líneas diagonales, combinadas con rectángulos en los que se sitúa una figura de animal. El felino es uno de los animales frecuentes en la iconografía textil de los valles de la costa peruana. Este es un ejemplo de economía, pues el diseño es geométrico y muy simple. El fragmento es una sección cuadrangular en la que la forma del animal ocupa equilibrada y enteramente el cuadro. El cuerpo muestra una simplificación extrema en líneas quebradas, que resultan de seguir el entramado de la doble tela. La cola es una espiral cuadrangular, y la cabeza está formada por una sección quebrada en cuyo interior, los ojos y la boca, tienen

un mismo diseño vertical rectangular bicolor, resultado de dos rectángulos nucleares que dejan en la parte central el color del cuerpo del felino.



Figura 30. (Detalle) Chancay felino. Museo Amano. 2006.



Figura 31 (Detalle) Chancay geométrico y volutas. Museo Amano. 2006.

El diseño que comprende los motivos mencionados está organizado regularmente sobre la base de figuras geométricas combinadas en dos colores, lo que produce el efecto de alternancia entre el diseño principal y el secundario, entre el positivo y el negativo, de acuerdo a su importancia visual. Lo que se muestra es una parte externa de un tejido en el que aparece un enmarcamiento trabajado en triángulos regulares, que producen efecto zigzagueante de meandros. Una línea tostada uniforme separa la sección externa de la inmediata siguiente, formada por volutas de corte cuadrangular, que está escalonado en la sección previa a iniciarse la voluta. Una banda de líneas paralelas de color tostado separa esta parte de la siguiente. En conjunto, el tejido orienta el diseño en el sentido de la diagonal, que permite el escalonamiento de la forma felino incluida en rectángulos en el sentido de la vertical, y de las bandas con zigzagues y volutas que los separan.



Figura 32. Chancay, serpiente. Museo Amano. 2006.

En esta pieza se observa la máxima simplificación en la zigzagueante línea serpentina que presenta grosor decreciente, desde la cabeza al extremo opuesto. La figura ocupa todo el pedazo del textil, de acuerdo a un eje de sentido en dirección izquierda a derecha con tendencia ascendente, dando la impresión dinámica de avance. La cabeza es un rombo con un ojo, también romboidal, tostado de pupila amarillo ocre. La boca se extiende bifurcada. La serpiente está diseñada en amarillo ocre uniforme sobre fondo tostado. El tejido fue trabajado en la técnica de tapiz.



Figura 33. Chancay, volutas. Museo Amano. 2006.

Este detalle permite observar que el textil basa su diseño en líneas en sentido diagonal acorde con la tendencia a la línea oblicua, que muestran frecuentemente las composiciones. En esta oportunidad se sustenta en bandas de volutas ligeramente cuadrangulares. Los colores entre las bandas se alternan, entre aquellas volutas en ocre amarillo sobre fondo tostado, y las de volutas rojas sobre fondo negro, en ambos casos contorneados por una fina línea roja. En el meandro que forma la parte inferior de las volutas se colocó un círculo amarillo, o rojo, de acuerdo al color de las mismas. El diseño brinda la sensación rítmica dinámica de movimiento en sentido hacia la derecha, lo que se obtiene por la proyección de las volutas en el mismo sentido. La técnica es tapiz.

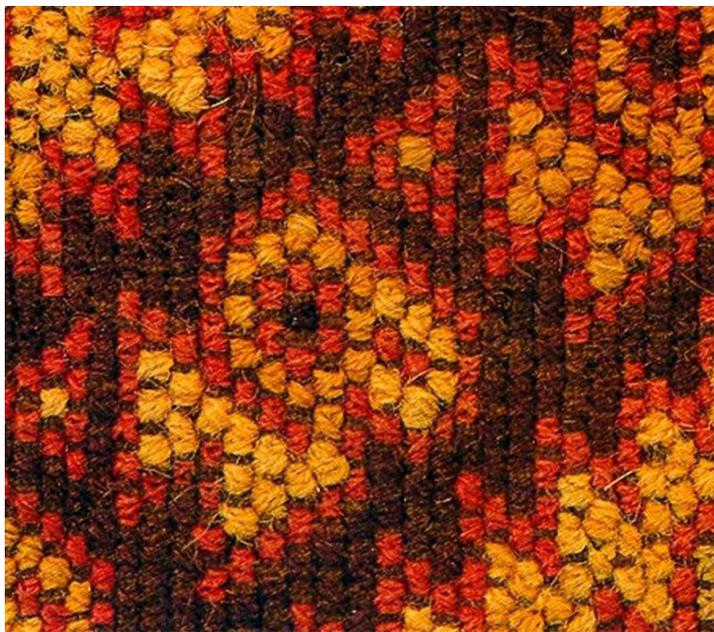


Figura 34. Chancay aves. Museo Amano. 2006.

La lámina muestra la aproximación a un fragmento de tejido que presenta motivos de aves muy simplificadas, enmarcadas en bandas formadas por triángulos de color tostado, en el sentido de la diagonal, sobre fondo rojo. Las cabezas de las aves son rojas en su parte central, y en ella un círculo negro señala el ojo. Dos círculos rojos marcan la parte central del pico, que por esta razón parece estar abierto. La técnica utilizada es tapiz.



Figura 35. Chancay esferas. Museo Amano. 2006.

El diseño de este fragmento es muy dinámico y atrayente. La combinación de colores, en suaves gradaciones, permite destacar los círculos más claros, blancos u ocre, y apreciar los suaves matices en los que aparecen los que completan el diseño, marrón o café. Los círculos menores presentan a su vez círculos en tono contrastante en su parte central, blanco u ocre y el centro marrón. Por otra parte, la organización general de los elementos da la sensación rítmica y armoniosa que se advierte en el conjunto. La técnica en este caso es una tela llana rala (1 t x 1 u) simple, teñida dos veces por anudado, y utilizando pequeñas piedras en una parte, que permiten que se forme el punto central oscuro.



Figura 36. Chancay. Museo Amano. 2006.

Este es un diseño que aparece en el arte textil peruano con relativa frecuencia. Está organizado en líneas paralelas de varios colores, en una gama tonal coincidente en colores de valores medios, incluso en las finas líneas en azul, flanqueadas por bordes negros zigzagueantes, que separan las bandas. La frecuencia en este fragmento la otorgan las bandas más delgadas de tonos rojo, blanco y azul alternados, lo que produce un ritmo lineal de 2,2,2,1,1,1, que probablemente se repite en la continuidad de la tela. La técnica empleada en este ejemplo es el tejido cara de trama.



Figura 37. Chancay diseño geométrico. Museo Amano. 2006.

En este caso se encuentra, nuevamente, la secuencia de líneas paralelas horizontales, pero el diseño se ha enriquecido con bandas angostas intermedias a las anchas, en las que aparece un diseño de diagonales amarillas, o rojas, entrecruzadas, rematadas en círculos concéntricos separados en rectángulos por secciones en rojo o amarillo, buscando el contraste, de acuerdo al color de la banda ancha que le sirve de soporte. Los colores empleados para las bandas son el natural blanco, negro, amarillo dorado, y el rojo que se aplica en los detalles. La técnica en este textil es el tapiz de 2 tramas x 2 urdimbres.



Figura 38. Chancay cuadrulado. Museo Amano. 2006.

El empleo de líneas horizontales y verticales continuas, con frecuencia produce el enrejado. En este ejemplo, visualmente puede advertirse que está organizado en bandas anchas alternadas de colores amarillo y castaño, que a su vez se entrecruzan con bandas verticales angostas en color blanco, castaño y tostado intercaladas. Las bandas horizontales se agrupan en número de cuatro, ligeramente distanciadas, de manera que visualmente prevalecen las bandas verticales que, aunque son más angostas, se han trabajado continuas y con la alternancia de los colores mencionados. El paño está hecho en tafetán simple o tela llana.



Figura 39. Chancay cuadrícula y líneas. Museo Amano. 2006.

Este textil es una oportunidad para observar la riqueza e inventiva de los diseños peruanos antiguos, incluso en la simplicidad de sus líneas y sobriedad de sus colores. Trabajado en bandas horizontales y verticales de similar espesor y, en ambos casos, flanqueadas por finas líneas negras, la originalidad del resultado se encuentra en la superposición que en cada tramo se produce entre ambas bandas, formando rectángulos que conjugan los colores de las dos, pero con un matiz tonal diferente. Esta conformación produce un ajedrezado armónico que enriquece el efecto del conjunto. El paño fue realizado en la técnica de tafetán o tela llana (1 t x 1 u).



Figura 40. Chancay escalonado, rombo concéntrico y oleaje. Museo Amano. 2006.

El fragmento en la fotografía ofrece una variedad interesante de soluciones de diseño. En su parte central se observa la prevalencia de la diagonal, matizada con el escalonamiento de sus bordes y la textura del tejido. La zona izquierda presenta un color rojo uniforme que, sin embargo, está formado por sutiles figuras romboidales en el tejido. La zona derecha contrasta con los mismos rombos, pero trabajados en amarillo y tostado. Enmarca el diseño una banda continua en dos tonos de color rojo, que a su vez lleva superpuesta en su mitad longitudinal una banda de volutas amarillas de corte geométrico, sobre una banda negra.



Figura 41. Chancay, rombos. Museo Amano. 2006. Detalle.

Este detalle de la pieza anterior está concentrado en el diseño de rombos nucleados o concéntricos, trabajados en amarillo y negro, lo que conforma un diseño estructurado en bandas diagonales. La sucesión de rombos resulta en un dibujo ópticamente complejo, que combina rombos en el sentido diagonal y en zigzag, que contrasta orgánicamente con la sección en rojo que la complementa. Es interesante observar, en este y otros diseños, que las diagonales permiten múltiples variables en su combinación, especialmente con figuras geométricas, como el cuadrado. La técnica textil en este caso es el tapiz de 2 tramas x 2 urdimbres.



Figura 42. Chancay oleaje. Museo Amano. 2006. Detalle.

La fracción del tejido N° 15 que se ofrece en la fotografía, muestra las variedades que podían diseñarse con bandas y volutas. Aquí aparece un soporte de color rojo vivo, sobre el que se ha trabajado una banda negra, en la que se incorporó volutas de corte geométrico de color amarillo ocre vivo, en proyección dinámica de izquierda a derecha, en el sentido de la marcha. Combinada con la zona uniforme roja, en la que están ligeramente insinuados los rombos, y la contigua de rombos amarillo con negro, el efecto de armonía y equilibrio es el adecuado. La técnica textil que fue empleada fue tapiz de 2 tramas x 2 urdimbres.

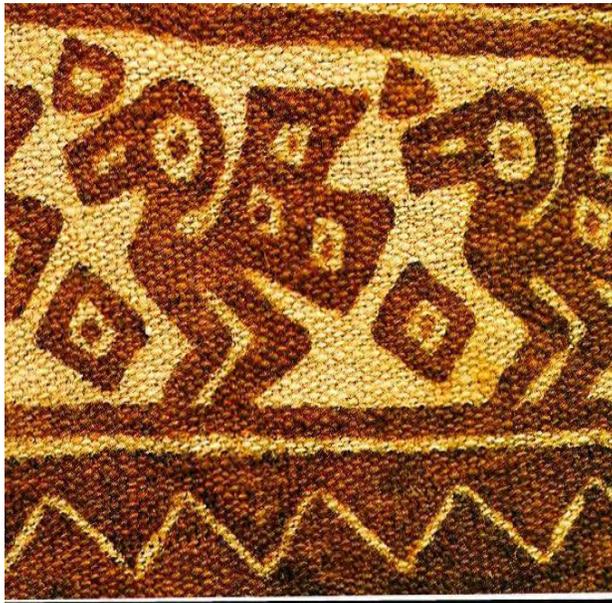


Figura 43. Chancay. Aves. Museo Amano. 2006. Detalle.

En este fragmento aparece una alusión al felino, y la simplificación extrema del motivo ave, pues está trazada destacando principalmente las patas, la cabeza y las alas, en donde puede apreciarse una cabeza de felino. El cuerpo aparece, exclusivamente, para mantener vinculadas las secciones anteriores. La cabeza es un círculo tostado, en cuyo centro aparece otro concéntrico para señalar el ojo, y en el lateral izquierdo una prolongación rectangular constituye el pico. Las alas son dos formas rectangulares fundidas en sentido divergente, que presentan al interior tres rectángulos con un círculo central que parecen aludir al felino. El segmento presenta una procesión de aves en el sentido derecha izquierda. Entre un ave y otra, en la parte inferior, en el nivel de las patas, hay un rombo tostado con otro más pequeño en amarillo al interior, que tiene un círculo al centro. En el lado opuesto, sobre el pico de las aves, hay una forma lagrimal, con o sin núcleo, del color del fondo. El diseño procesional está enmarcado por una línea continua tostada, luego de la cual hay otra más fina en amarillo, para nuevamente encontrar otra más gruesa a manera de borde, que en su parte central presenta una delgada línea amarilla zigzagueante en toda su extensión. La técnica utilizada en este tejido es el tafetán simple, las aves fueron estampadas con sellos.

En el arte peruano antiguo la decoración en los textiles fue muy compleja, incluyendo bordes con flecos para coser, y borlas de pelo de camélido, así como una variedad de telas llanas de algodón para mantas de pequeño formato.

Según investigaciones arqueológicas especializadas, los diseños utilizados obedecían a estructuras y formas prehispánicas absorbidas en el imperio incaico, y por ende fueron distribuidos y sistematizados en los talleres textiles del Tawantinsuyo.

2.4.2 Etapa del Virreinato del Perú

Los textiles peruanos son muy valiosos, ya que en ellos se plasmaban elementos religiosos y sociales significativos. Los materiales utilizados eran escogidos de acuerdo a la importancia de la pieza, y con el tiempo la técnica y diseño se especializó, de tal forma, que se alcanzaron niveles altísimos de definición.

Después de la colonización, los españoles introdujeron diseños, técnicas e influencia europeas, que cambiaron la dirección original a la que estaban destinadas estas piezas. Pero, realmente, el proceso textil varió sin perder su estructura primigenia, y sin perder la especialización que había alcanzado anteriormente, convirtiéndose en una manifestación de protesta contra las nuevas influencias extranjeras (Phipps, 2004: 73).

Los textiles tuvieron un proceso de cambio en el que adquirieron características propias, en las que la geometrización de las formas se volvió más compleja, y la estilización partía de influencias con una raíz tradicional profunda.

A pesar de ello, la compleja estilización que se manejaba con anterioridad en las culturas prehispánicas, se siguió empleando, y fue una de las características más importantes de esta manifestación milenaria (Acevedo,1999: 732).

En la etapa virreinal los motivos fueron variando, dando cabida a los de carácter floral de estilo oriental, que fueron adoptados por los europeos (Golte, 1994:68). Efectivamente,

Con la llegada de los españoles se abre una etapa de cambios irreversibles en la textilera andina. Los tejidos fabricados en los Andes a partir del siglo XVI se caracterizan por una mezcla de los elementos indígenas y las innovaciones introducidas por los conquistadores. Estos cambios afectan todos los niveles desde el tipo de materias primas, hasta los motivos de organización de la producción y, de forma más elocuente, los diseños decorativos (Jiménez, 2009: 344).

Además del cambio técnico que muestran los tejidos, también varió su función, pues prevaleció el uso decorativo doméstico. Los diseños de mantas de este periodo obedecen a patrones orientales, y fuentes europeas en cuanto a la distribución, aunque los diseños, en algunos aspectos, se organizaron de manera tradicional. Es así que se encuentra, aparte de los ya conocidos diseños geométricos, los de tipo antropomorfo y fitomorfo, aunque con variantes formales y de color, junto con dibujos de flores estilizadas, sobre todo de origen europeo. Además, se incluye formas de animales estilizados combinados con aves oriundas de Europa (Golte, 1994: 74).



Figura 44. Museo de artes decorativas de Boston. (07.846E681711/91)
Siglo XVII. 189.6x165.5cm. (Gjurinovic, 1999: 722)

Paño rectangular elaborado en técnica de tapiz, con una cenefa decorativa que tiene borde floreado en ambos lados de color blanco, y en ella flores rojas, amarillas y azules. El fondo total de la alfombra es negro. La parte central de la cenefa es roja, y lleva representadas flores abiertas con pétalos sinuosos. Los colores varían entre azul, rosa, amarillo y verde. El cuerpo de las flores es rosa, y se intercalan entre pequeñas aves

de plumaje colorido (negro, amarillo, azul, blanco). En el centro de la alfombra se dispone un motivo geométrico estilizado, donde aparecen flores y hojas diversas. El fondo del motivo es rojo y las flores se alternan con hojas de colores amarillo, azul, negro y naranja. A ambos extremos del motivo se ha dispuesto dos símbolos que representan un escudo con ave bicéfala, el cual es una reminiscencia directa con la cultura europea y su influencia en América (el águila bicéfala de la dinastía Habsburgo). En los extremos de los motivos centrales se colocaron flores y hojas en forma de corazón, y en los laterales flores que penden de vasijas. Toda la escena la circundan aves en actitud de vuelo, y aves detenidas, que se han representado en colores rojo, naranja, rosa, amarillo, blanco, azul y verde.



Figura 45. Colección privada. 213x124cm. (Gjurinovic, 1999: 723)

Alfombra decorada con diversos animales y plantas. La distribución de las figuras es por cuadros, que se conectan por cintas trianguladas que presentan flores como decoración. Las cintas varían de colores, son amarillas las centrales con flores azules, verdes y naranjas; y las laterales son rojas con flores blancas, rojas, negras azules entrelazadas. Los cuadros tienen diversas representaciones. El cuadro principal o central, lleva un rombo floreado y aves que rodean un sol radiante, el cual tiene un rostro con los ojos en actitud contemplativa, y bigote. En ambos extremos, superior e inferior del rombo, se haya el ave bicéfala coronada en color amarillo y, al lado de ella, dos leones en amarillo y rojo, respectivamente, que la observan. Los demás recuadros llevan jarrones de los que emanan flores diversas y hojas y, alrededor, aves de plumaje colorido. Los colores preponderantes son el rojo, el naranja, amarillo, azul, blanco, negro y verde.



Figura 46. Museo de artes decorativas de Boston
224.3x199cm. (Gjurinovic, 1999: 724)

Alfombra confeccionada en técnica de tapiz, presenta notoriamente una distribución de elementos estructurales de forma oriental. Esta hecha en franjas hasta llegar al rectángulo interior. La primera es en medias lunas, y está hecha de tal forma que aparenta encaje blanco en todos sus bordes. En cada espacio cóncavo se ha representado una flor de pétalos medianos. Las flores son policromas y tienen tallo pronunciado. Dentro de ellas se encuentran hojas y flores policromas (azul, verde, amarillo, blanco, naranja), que se confunden entre aves coloridas. La siguiente franja tiene fondo azul y lleva serpientes entrelazadas, y de su base emanan hojas alargadas que forman flores enlazadas. En la franja de fondo rojo se encuentran hojas que se entrecruzan alrededor de flores grandes y aves. En la franja de fondo azul oscuro, se ha representado unas imágenes femeninas que brotan de flores abiertas, apoyadas en hojas alargadas.

Sostienen en las manos unas cintas que culminan en hojas en forma de volutas. Los colores utilizados son el amarillo, el rojo, el azul, el blanco y el naranja. El rectángulo central tiene motivos florales encadenados, formando rombos. Las flores están representadas en color azul, amarillo, negro, rosa y blanco.



Figura 47. Colección Enrico Poli, Lima. 190x170cm (Gjurinovic, 1999: 722)

Con las mismas características de la anterior, y de acuerdo a la composición oriental, esta alfombra en técnica de tapiz tiene 5 franjas, de las cuales dos son de iguales características formales. Ambas son blancas con líneas sinuosas en azul, y flores triangulares en rosa, amarillo y verde, que se intercalan. El paño mantiene la

representación de encaje blanco en todo el borde, en medias lunas. Presenta dentro de ellas la imagen de una fuente floreada, en la que descansan aves coloridas. Además, se puede apreciar la parte interna de las flores (pistilo), representadas en diversos colores. Entre las franjas blancas aparece un recuadro de fondo rosa, en donde se encadenan flores estilizadas, intercaladas con tallos alargados. Y, entre ellas, aves de plumaje colorido diverso. Al centro de la alfombra están representadas aves y flores que circundan un motivo serpentino en color blanco, el cual rodea dos flores rojas en fondo amarillo. En ambos extremos centrales del motivo, aparecen dos mamíferos arremolinados, uno en color amarillo, el otro en color blanco.



Figura 48. Colección privada. Pecado original. Siglo XVII (Phipps, 2004: 16)

Esta es una alfombra característica de la influencia europea en el Perú. Mantiene el formato en bandas que rodea una imagen central. La banda exterior presenta cabezas de las que emanan cintas que se entrelazan y, entre ellas, colas de escorpiones enroscadas. En la siguiente banda están representados ángeles en cada lado, y entre ellos, flores entrecruzadas, venados o ciervos, y aves de plumaje colorido. La siguiente franja repite el motivo de las cabezas, con cintas que emanan de sus bocas. La imagen central presenta dos personajes, uno masculino con bigote y cabello corto, y otro femenino de cabello largo y abundante, en ambos casos de color café. Sostienen un fruto en color amarillo y miran hacia la sección central en la que está ubicado un frondoso árbol, en cuyo tronco se enrosca una serpiente de colores vibrantes. La copa del árbol formada por hojas y frutos en amarillos, azules y rojos, parece un dosel que se extiende sobre las dos figuras. Alrededor de la escena aparecen diversos animales como leones, aves y animales fantásticos. Todos entre mezclados con flores diversas, que están representadas como enredadera, y que circundan dos jarrones. A ambos lados de los personajes se encuentra aves bicéfalas. El fondo de la alfombra es en color rojo y los motivos son polícromos, en amarillo, rojo, rosado, anaranjado, verde, azul, blanco, beige y café oscuro.

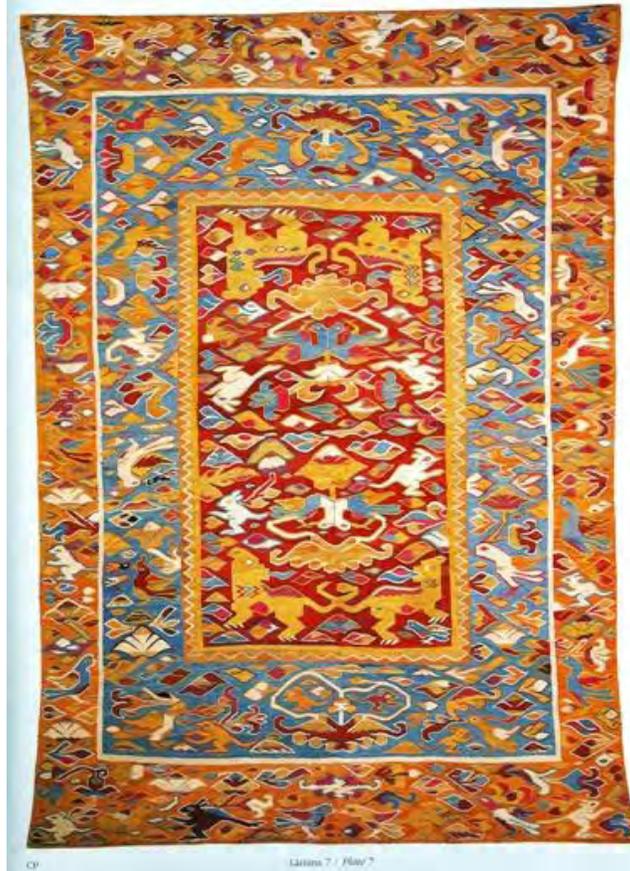


Figura 49. Colección privada. 228x330cm. (Gjurinovic, 1999: 718)

Alfombra decorativa en técnica de tapiz con disposición en franjas. La primera franja tiene fondo amarillo. En ella se representan diversos animales como aves y liebres, en diferentes colores (azul, rojo, amarillo, blanco). Las flores se intercalan con los animales, y se combinan en colores como amarillo/rojo, azul/blanco, etc. En la siguiente franja el fondo es azul pálido. Están representadas aves, liebres y zorros que se intercalan con las flores. Los colores son diversos (rojo, amarillo, blanco). El centro de la alfombra es en fondo rojo, tiene varias imágenes como leones y aves bicéfalas. Los leones presentan llamaradas que salen de sus bocas, las cuales se alternan con pequeñas flores. Los colores usados en este caso son el amarillo, el azul, el blanco y el naranja.



Figura 50. Iglesia Canocota, valle del Colca. Siglo XVIII.
Archivo Aránzazu Hopkins Barriga, 2006⁷.

Alfombra hecha en técnica de tapiz. Esta estructurada por tres paños cosidos entre sí en sentido vertical. En este caso el estado de conservación de la pieza no es bueno y se encuentra en fragmentos. Pero, claramente, se puede apreciar la distribución ornamental floral de la pieza. La primera franja está trabajada en fondo color azul y blanco, el cual separa en espacios las flores representadas. Los colores utilizados son el amarillo, el blanco y el rojo. La siguiente banda es en color amarillo, y las flores son de cuatro pétalos. Están intercaladas por colores: amarillo, azul y rojo con blanco. El cuadro central

⁷ Objeto inventariado para el arzobispado de Arequipa. Proyecto de registro Agencia Española de Cooperación Internacional. AEI. 2006

es de fondo rojo, y en ellos apreciamos diversas aves bicéfalas entrelazadas con flores de diversos tipos.

CAPÍTULO III

La manta como textil industrial

Después del levantamiento de Tupac Amaru II, y de otros varios intentos de liberar al país de la colonización, el Perú entró en una etapa económica, cultural y social que lo colocó dentro del proceso de independencia que finalizó con el inicio del periodo republicano (1924). El mismo, fue caracterizado por una baja en la producción textil debido a la recesión que el país estaba pasando luego del largo periodo de independencia.

El Cusco se vio disminuido económica y geopolíticamente debido a varios acontecimientos ocurridos en este momento: la entrada del capital inglés a la zona centro y norte del país y el auge que cobró la zona de Potosí, Bolivia. La creciente alza de la economía arequipeña y la proliferación de chorrillos, que diezmaron la producción textil del Cusco, así como la disminución de mano de obra debido a las guerras y baja economía de sustento (Basadre, 1964: 244), todos factores que afectaron su producción.

A partir de estos acontecimientos el sur tuvo que afianzar su economía textil, formando una relación directa entre la creación y desarrollo de su manufactura y la consolidación de relaciones sociales dentro de la cultura andina; relación que puede observarse en la religión, educación, poder político y económico. En este proceso la manta cumplió un rol fundamental como apreciado objeto de cambio.

Debido a este nuevo rol de uso, se crearon y modificaron ciertos patrones ya existentes y utilizados en la fabricación de estos objetos. En los diseños plasmados en diferentes tipos de mantas andinas se observa que su posición y estructuración tienen un significado especial y que, de acuerdo a su interposición o colocación, se puede descifrar ideas diversas que derivan de la cosmovisión tradicional y la relación con la naturaleza, ya que esta sociedad se basó en mitos y leyendas, que corresponden a estos dos tipos de interpretación: mágica y natural.

Sin embargo, se debe hacer referencia a la propuesta de María Jesús Jiménez Díaz (2009), a partir del estudio de los tejidos peruanos en la colección del Museo de América, cuando afirma que encuentra dos sub-regiones que presentan diferencias en las técnicas y en los materiales: la de los Andes Centrales y la del Centro-Sur, a partir de lo cual deduce que

Si tenemos en cuenta las interpretaciones que otorgan a la técnica textil y a los procedimientos tecnológicos en general un papel relevante como expresión de la visión del mundo [...] se hace evidente que los pobladores de estas sub-regiones andinas tuvieron diferencias en esa visión y en su modo de expresarla (Jiménez, 2009: 30-31).

Las diferencias, que se habrían producido durante muchos siglos, son atribuidas por Jiménez a factores técnicos, como el tipo de fibras y el telar empleado, y al componente étnico⁸, a lo que habría también que agregar los factores cronológicos y funcionales del material que analizó en la muestra.

⁸ Se consideró adecuado utilizar este término por cuanto encierra en su significación características específicas de acuerdo a preceptos establecidos dentro de la definición universal de pueblo o nación. En

A partir del siglo XVIII, en el Perú se introdujo la industrialización en los diseños, esto quiere decir que comenzó la era de los motivos seriados y multiplicados, la misma que correspondió a los momentos de cambio que estaba atravesando la industria en general. Una de las primeras innovaciones constatadas en la industria textil peruana fue la introducción de la tijera, como herramienta primordial en el proceso de obtención de patrones.

La tijera es un utensilio muy antiguo que ya se usaba en la Edad de Bronce, y es muy probable que su invención se remonte al siglo XV a.C. en Egipto. Su primera forma fue en *C* y, posteriormente, los griegos y romanos las perfeccionaron convirtiéndolas en herramientas de hojas cruzadas (Millán Gómez, 2006:165). La forma en *C* de las tijeras antiguas se mantuvo hasta el siglo XIV, cuando se inventaron las que se conocen hoy, con un pasador entre ambos brazos o cuchillas. Al continente americano se enviaban desde Sevilla, donde se manejaba la totalidad del mercado de herramientas y materia prima textil. En el siglo XVII se generalizó el uso de las tijeras y empezó a emplearse el acero en su elaboración (Millán Gómez, 2006:165).

este caso la definición hace referencia al conjunto de similitudes por ascendencia común o lazos históricos que conforman un pueblo como tal. (Véase, HOBSBAWM, 1992: 83-90).



Figura 51. Tijeras de hierro para el recorte de planchas de metal. Cueva de la Soterraña, Valencia. Siglo XVII. Museo de la prehistoria de Valencia www.museoprehistoriavalencia.es



Figura 52. Tijeras Despabiladeras siglo XVI – Anónimo. Mechelem (Bélgica) Museo de la cuchillería, Albacete, España www.museocuchilleriaalbacete.es

La introducción de estos nuevos objetos e innovaciones devino en la multiplicación de los motivos decorativos textiles, los cuales influenciaron los ya existentes modificándolos y, en muchos casos, permitiendo que se diluyera su significación.

La textilera tradicional española producía tejidos de formas cuadrangulares y rectangulares, en las que el diseño se organizaba sobre un color base uniforme en espacios definidos, frecuentemente limitados por uno o varios marcos, que protegían un panel central. Los motivos eran figuras, flores, objetos decorativos como jarrones, vasos, copas, etc., acompañados de otros geométricos. Progresivamente, estos diseños se fueron aproximando a una combinación estilizada que formaba otros motivos más complejos, como escenas, por lo que su interpretación y estudio debe estar apoyada en el conocimiento de la tradición y en la historia de la cultura que los creó. Su diversificación es plural y con el paso del tiempo se crearon más, o se modificaron los ya existentes, todo esto de acuerdo a las necesidades sociales del momento, que no sólo correspondía a lo antes expuesto, sino también a su relación con las demandas de consumo, las cuales, aunque ya cimentadas en una economía organizada, fueron creciendo luego de la primera revolución industrial del siglo XIX.

América Latina no fue ajena a los efectos de la revolución industrial, pues los capitales inglés y francés implantaron sistemas de comercialización y producción que modificaron los usos tradicionales. La compra de maquinaria en el extranjero para emprender proyectos empresariales, como el caso de la fábrica de textiles Marangani, no fue un hecho aislado. En 1847 se abrió la fábrica de hilados y tejidos de algodón, y al siguiente año fue ampliada con otra

El 5 de septiembre de ese año fue concedido a aquella empresa el privilegio exclusivo para la fabricación de tejidos de algodón en toda la República... Sin embargo, en 1852 la fábrica de hilados y tejidos de algodón cerró por la competencia de los tocuyos extranjeros y por la diferencia en el precio del

algodón y en los jornales entre Lima y las ciudades industriales (Basadre, 1963: II, 830).

Basadre comenta que los primeros intentos por establecer industrias en Lima fracasaron o desistieron. Cita un discurso de Toribio Pacheco de 1852, “La industria de tejidos de algodón, favorecida por una legislación proteccionista, fracasó por impotencia para vencer a la concurrencia europea”. Al referirse al particular menciona que

La competencia resultó imposible porque el traficante de ultramar contaba con instrucción técnica y artesanos mejores, vastos mercados, máquinas que hacían aumentar la producción y ganar tiempo, mientras el productor nacional tenía nociones intuitivas y retardatarias, dificultades para la organización fabril, instrumentos anticuados y mercado muy corto. Además de estos factores derivados –y ello tiene importancia trascendental- de la desigualdad en que se verificaba el proceso de la civilización industrial, habían causas psicológicas, políticas, geográficas y sociales (Basadre, 1964: III, 1291-1292).

Esta situación se vivía en la capital de la república. El 29 de julio de 1859 una resolución suprema liberó la importación de todo tipo de máquinas industriales, una medida que tendría resultados inmediatos. En la zona andina, en la que la producción textil llevaba una larga y fructífera tradición, se menciona el caso de la fábrica de tejidos de Lucre, en la provincia de Quispicanchis (Cusco), cuya base fueron los obrajes en el sistema de chorrillos, y también a mano. En septiembre de 1859 Ramón Nadal, con sus hijos y yerno como socios capitalistas, y Narciso Alayza como socio industrial, firmaron un convenio para fundar una fábrica de hilados y tejidos de lana. Alayza viajó a Francia donde adquirió maquinaria en la firma Mercier, y contrató personal especializado que, posteriormente, fue llevado al Cusco. Allí se construyó la fábrica que inició sus actividades en 1861. Detuvo los trabajos en 1873 por tres años debido al fallecimiento del entonces propietario, Francisco Garmendia, yerno de Nadal, y los reinició dirigidos por

su viuda, quien mantuvo la fábrica con éxito hasta su fallecimiento en 1898. Indica Basadre que “el paño de Lucre se hizo famoso por su resistencia y larga duración y por ser fabricado de lana pura y nueva, sin mezcla alguna”. A mediados del siglo XX continuaba en funcionamiento la empresa. Basadre también señala que hubo otra fábrica, establecida en la misma fecha que la de Lucre, esta vez en la hacienda Urcón, provincia de Pallasca (Ancash), regida por la familia Ferry, que importó maquinaria con el objetivo de fabricar géneros de lana (Basadre, 1964: III, 1293-1295). Es importante para el Perú que los establecimientos mencionados estuvieran instalados en la zona andina, lugar tradicional para estas manufacturas, y que alcanzaran éxito.

En este momento, crucial para la manufactura textil, otro elemento importante empezó a cobrar mayor significado: el tejedor. Él mostró alta capacidad de adaptación a la nueva situación, efectuó la actividad textil con innovaciones en los símbolos ya existentes, o implementó mejoras en la maquinaria, teniendo en cuenta un nuevo factor, propio de la era industrial: el capital. Además, puede constatarse que el creador ya no sólo utilizó símbolos conocidos renovados, sino que tomó sus motivos de inspiración a partir de diversas fuentes como la cerámica, la arquitectura, documentos, etc. (Schneider, 1987: 436). En el siglo XX, y de acuerdo a las demandas del mercado, también innovó en el uso de la materia prima, como en la utilización de fibras sintéticas (rayón, poliéster, nylon), de colorantes sintéticos y mordentes específicos, todo de acuerdo a las fibras que eran teñidas (London Importers of Latin American Crafts, 1985: 14).

El textil fue un objeto que sirvió durante muchos siglos como elemento de consolidación de sistemas políticos, a la vez que mantuvo una relación consustancial con la religión. La cultura incaica lo incorporó a su sistema de administración económica y, a su vez, como parte fundamental de su sistema político. El régimen colonial y, posteriormente, el sistema republicano, mantuvieron activa la producción, en constante avance y ampliando los mercados.

3.1 Fábrica de Tejidos Maranganí. Historia, características.

A principio de 1840 la producción de tejidos burdos entró en decadencia, como consecuencia de la introducción del contrabando anglo-francés (Basadre 1964:245). Los obrajes no pudieron soportar la competencia de los textiles que entraron al mercado desde las fábricas industriales europeas. Simultáneamente, se produjo un cambio en la moda, sustituyéndose las telas de lana por las de algodón, más apropiadas para la mayor parte de los climas hispanoamericanos. A mediados del siglo XIX el estampador y tintorero inglés de telas de algodón, John Mercier, tuvo la idea de tratar el algodón con sosa cáustica “lo que hacía que las fibras se volvieran más elásticas y se tiñesen con mayor facilidad”, aunque los tejidos se encogían hasta un 25%, por lo que no logró éxito comercial con su técnica. Posteriormente, en 1895, los tintoreros R. Thomas y E. Prevost descubrieron que, lo adecuado, era practicar el mismo proceso, pero mientras la pieza estaba en tensión, con lo que se obtenía un lustre mayor y más permanente que dio como resultado el “algodón mercerizado” (Derry y Trevor 1978: 845-846).

En el caso del Cusco, luego de la Independencia, el Corregimiento de Tinta, famoso por concentrar gran cantidad de actividad textil, se convirtió en Provincia, y la Intendencia del Cusco en Departamento. Empezaron a construirse telares industriales para la elaboración de tejidos ligeros de algodón, decayendo los obrajes tradicionales de Cusco, Oruro, La Paz y Chuquisaca (pese a lo cual había unos cien a fines del siglo XIX), y se crearon industrias de tejidos de algodón en algunas regiones como Arequipa y Huamanga (Ayacucho). En la primera de estas localidades funcionaba, desde 1790, una fábrica de 68 telares que producía 125.000 varas de tocuyos o telas de baja calidad (Salas, 1998: 223).

La construcción del ferrocarril llegó a Maranganí (Cusco) en 1893, la carretera Cusco-Sicuani en 1898 y, en 1924, la central Hidroeléctrica Hercca, la que aparte de servir a Sicuani, suministraba energía a la fábrica de Maranganí. Estos elementos constituyeron hitos en la consolidación urbana de la ciudad. Con esto se inició un conjunto de actividades económicas, muchas de ellas desarrolladas por comerciantes que, vinculados inicialmente a la exportación de lanas, se establecieron en la ciudad, realizando funciones que influyeron en la dinámica urbana (Ipince. Entrevista. 2005).



Figura 53. Ipince. www.marangani.com.pe/marzo2010

La fábrica de tejidos Maranganí tuvo dos fundadores, Pablo Policarpo Mejía, quien en el año 1872 llegó a Cusco procedente de Arequipa, siendo nombrado en el año 1874 Juez de Paz del distrito de Maranganí; y Antonio Lorena, docente del Colegio Nacional de Ciencias y de la Universidad San Antonio Abad, quien había representado al Cusco en varios congresos científicos y que fundó el Centro Científico Cusco.

El 24 de marzo de 1879 se firmó en el Cusco la escritura de fundación de la fábrica, en la que figuran como socios Mejía y Lorena, que la registraron con el mismo nombre del distrito: “Fábrica de tejidos de lana – Maranganí”. El 18 de mayo de 1896 se inició la construcción de la fábrica, y Lorena viajó a Europa para contratar maquinaria en Manchester, en la que invirtió la cantidad de 2281 libras esterlinas (Ipince. Entrevista. 2005).

En 1897 murió Pablo Policarpo Mejía, quedando como herederos, de acuerdo a su testamento, su esposa Catalina Uría y sus hijos Felicitas, Enrique, Mario y María Concepción Mejía. En este momento la fábrica contaba con una carda de un solo cuerpo, una hiladora marca *Self Acting* y 5 telares mecánicos. La sociedad fabril inició la construcción y armazón de la maquinaria en un terreno de 3 hectáreas, dividiéndolo en 63 áreas que colindaban, por el norte, con los terrenos de otros propietarios, por el este con el río Vilcanota, y por el sur y oeste con las líneas férreas. En 1903 se encargó nuevamente maquinaria a Europa, específicamente de Bélgica, además de importar también mano de obra especializada y diseños textiles europeos, asiáticos y orientales.

A partir del antiguo molino hidráulico de granos, que se usó en primera instancia para hacer funcionar esta fábrica, se pudo adquirir más especies de camélidos, e incluir maquinaria textil para acrecentar la producción. Es así que, luego de varios años de trabajo, se forjó una de las más importantes industrias textiles del Perú, haciéndose de prestigio por ser de las primeras empresas en importar maquinaria europea en una época adversa para las innovaciones tecnológicas. En consecuencia, Maranganí patentó procedimientos de desarrollo industrial textil, como el hilado en máquinas sistematizadas, y el desarrollo de diseños propios, creados con influencia europea y local, como los tejidos encontrados en toda la zona del Cusco y Puno. La materia prima que se utilizó fue el pelo de alpaca.



Figura 54 www.thealpacaspinner.com.uk

3.2. Tipos de mantas que se producen

En el ejemplo de Marangani se combinó el trabajo artesanal, con la alta productividad que brindaban las modernas máquinas europeas con que contaba la fábrica, lo que le permitió atender las exigencias del mercado interno e internacional. La producción textil industrial no difiere en cuanto a proceso del desarrollo artesanal. El cambio se encuentra en la sistematización y en el tipo de tecnología usada en el desempeño del proceso.

El proceso de producción textil conlleva un elaborado sistema que se inicia con varias actividades. A continuación las presentaremos y en algunos casos se harán comparaciones fotográficas de cada uno de los procesos desde la labor mecánica y desde la labor manual.

a) *Crianza y monitoreo*

El animal es preparado especialmente hasta cierta edad madura cuando se puede ejecutar el corte. Los ejemplares son aprestados y monitoreados para saber exactamente en qué momento realizar este proceso. El monitoreo puede ser de forma directa artesanal, o a través de maquinaria sofisticada.

b) *Esquilado.*

Cortar el pelo de un animal.



Figura 55. Esquilado de ovejas. Bahía Bustamante, Argentina.
www.bahíabustamante.com

c) *Lavado.*

Luego de la limpieza del material de impurezas, tales como polvo, arena, etc., se lava con agua corriente, la cual debe ser lo menos dura posible, y si es necesario se usarán jabones especiales como la sosa o la lejía. El primer lavado es con agua caliente y el segundo con agua fría.



Figura 56. Archivo A. Hopkins. 2004.



Figura 57. Archivo Ipince Braschi. 2005

d) *Secado al sol*

La fibra se deja escurrir en una superficie plana al aire libre, o cerca de alguna estufa o fuego fuerte.



Figura 58. Archivo Aránzazu Hopkins. 2004.

e) *Peinado*.

Las fibras se pasan por una herramienta con dientes de metal y base de madera, para estirarlas y alargarlas.



Figura 59. Archivo A. Hopkins. 2004.

g) *Cardado*.

Supone estirar los fragmentos del pelo de alpaca o la lana de oveja a mano, hasta que adquieran una consistencia suave y alargada. El proceso es mecánico o manual.

El resultado, a pesar de la diferencia del proceso, es el mismo, ya que los tejedores consiguen niveles de cardado precisos.



Figura 60. Archivo A. Hopkins. 2004.

h) *Hilado.*

Es torcer varias fibras a la vez para producir un hilo resistente, dándoles el largo y densidad deseados. Se puede hacer con un huso o un instrumento especial llamado rueca.



Figura 61. Archivo A. Hopkins. 2004.



Figura 62. Archivo Ipince Braschi. 2005.

i) *Enconado o enmadejado*

El hilo se recoge con un aspa de madera y, dándole vueltas, se crea un cono o madeja donde se almacenará la fibra. Luego se vuelve a lavar para quitar las impurezas que puedan quedar.



Figura 63. Archivo Ipince Braschi. 2005.

j) *Teñido.*

Se selecciona el material que servirá de colorante. Puede ser vegetal, mineral o, actualmente, sintético. Se hierve en agua caliente y luego se agrega la madeja o enconado que será teñido. Luego de ser enjuagado, se le echa un fijador o mordiente que puede ser sal, piedra de alumbre, vinagre o sulfato de cobre.



Figura 64. Archivo Aránzazu Hopkins. 2004

k) *Urdido.*

Es la acción de confeccionar la estructura a tejer, se refiere a armar la urdimbre o hilos fijos en el telar.



Figura 65. Archivo A. Hopkins 2004.



Figura 66. Archivo A. Hopkins. 2004.

l) *Perchado.*

Consiste en orientar el pelo o pelusa del hilado, dándole un acabado liso a las hebras



Figura 67. Archivo Ipince Braschi. 2004.

m) *Cortado.*

Tradicionalmente es cuando se termina el tejido y se corta con unas tijeras, para darle el acabado final cosiéndolo fuera del telar. Industrialmente, el proceso se hace con unas máquinas a base de bobinas que cortan la tela cada cierto tramo.



Figura 68. Archivo A. Hopkins. 2004.

n) *Orlado.*

Es realizar el acabado final de la manta. Ponerle hilos de seguridad en todos los bordes. Pueden ser de algodón, de la misma calidad del pelo de camélido de la trama, y realizarse a máquina o a mano.



Figura 69. Archivo Ipince Braschi. 2005

Adicionalmente, en esta foto se observa claramente los tipos de diseño que se ha combinado en la realización de la manta. Se puede apreciar diseños lineales en un extremo y el conocido dibujo escalonado romboidal cruciforme, o “chacana”, como parte de la simbología tradicional andina (Gjurinovic 1999: 654).



Figura 70. Archivo Ipince Braschi. 2006.

El diseño que se observa en la foto presenta laterales lineales estructurados en tres bandas de dos colores azul y rojo (centro), que flanquean pequeños fragmentos de la misma estructura lineal, aplicados en filas pares e impares. Esta distribución se puede apreciar en textiles tapiz confeccionados por la cultura Wari.

o) *Zurcido*.

Es buscar de forma manual las imperfecciones en la manta y entretejerlas con el urdido, de manera que desaparezcan.



Figura 71. Archivo Ipinche Braschi. 2006

o) *Pinzado*.

Cuando el tejido presenta imperfecciones en el urdido o entramado el tejedor manualmente remueve estos hilos sueltos.



Figura 72. Pinzado. Archivo Ipinche (2006)

o) *Remalle.*

Es otra forma de buscar, manualmente, imperfecciones en la manta y esconderlas en el urdido de modo que desaparezcan.



Figura 73. Remallado. Archivo Ipince (2006)

Después de señalar las actividades que se realizan en la actividad textil industrial y artesanal, se ahondará en el tema del desarrollo del producto, de acuerdo al destino y tipo de piezas a realizar, materiales y diseños a emplear.

En la industria textil existen unas máquinas que se encargan del proceso del peinado, las cuales eliminan las fibras cortas y las impurezas que se encuentren en la materia prima, retirando todas las fibras de una longitud menor a la deseada. Un hilado peinado es más resistente, más regular, liso, brillante y sedoso.

Las variedades de peinado pueden producir diversas calidades de hilado conforme a su finura, longitud y resistencia. Antes de recibir el pelo de alpaca en copos, para ser procesado en las diferentes máquinas hasta llegar al producto final que es el hilo, los vellones deben ser lavados. El lavado de los vellones se realiza con soda y jabón en lo que se debe controlar el ph^9 , tanto como que el grado de grasa no supere el 1 % (Peterson 1996: 37).

Al momento del secado, debe quedar un cierto porcentaje de humedad a fin de que la fibra no se torne más frágil. A la salida de las secadoras, la fibra se presenta áspera y es necesario ponerle un encimaje (aceite), que es de suma importancia en los procesos de cardado y peinado (Bazán, 1964: 491).

El cardado divide los vellones en forma lenta, pero en distribución uniforme para permitir la operación de cardado lo mejor posible. Las cardas tienen colocadas guarniciones de acero de distintas numeraciones, según la importancia de los cilindros en su acción de trabajo. Las cardas emparejan y separan las fibras más cortas, extendiéndolas y dirigiéndolas en paralelo, con esta operación se van sacando las impurezas que tienen los vellones. Las fibras paralelas continúan hasta formar un espesor regular y lo suficientemente consistente como para permitir una unión y así formar mecha, que luego constituirá una bobina que ha de permitir la alimentación de los procesos sucesivos (Bazán, 1964: 511).

⁹ Medida que determina la acidez o alcalinidad de una solución o sustancia. PETERSON, W.R., 1996: 34.

Se continúa con la maquinaria especializada en descartar, a través de dispositivos mecánicos de arrastre y de bombeo con agua caliente, incluyendo el secado de la fibra. Después de realizar esta operación se continúa con el trabajo de las máquinas para enzimas, que impregnan las fibras con aceites o productos químicos, para mejorar su deslizamiento durante las operaciones de cardado. El encimaje, consiste en emulsionar, con ayuda de amoníaco y jabón incoloro, de preferencia neutro, la fibra que será descartada. El encimaje se realiza para proteger la durabilidad de las máquinas.

El paso siguiente es el teñido. Para mantener el proceso natural de realización de estos productos, en Maranganí se conserva el teñido con tintes naturales, obtenidos de frutas, cortezas y raíces. Esta medida es destinada a algunos tejidos, como las mantas hechas artesanalmente.

Los siguientes son algunos de los orígenes de los pigmentos que se utilizan en la fábrica y que se obtienen de forma natural (Archivo fábrica de tejidos Maranganí. Eduard Ipince Braschi, 2004).

Figura 74



Amarillo Flor de aromo
Hoja de ají Flor de
Pica Pica Flor de
matico



Verde
Oliva
Hojas de durazno,
pasto



Verde
Oscuro
Hojas de durazno,
hojas de Nogal



Rosado
cáscara de cebolla,
cáscarra de hualle,
fruto de mora



Rojizo
Aserrín de alerce,
aromo australiano,
cáscara de lingue,
barba de hualle



Negro
Cáscara de lingue,
barro gredoso, raíz
de nalca, quintral,
maqui



Café cáscara de boldo viejo, barba de pellin, raíz de pita, raíz de maqui



Café claro palo de quila, maitén verde, barba de manzano, hojas de boldo



Naranja Barbas de hualle, cáscaras de cebolla, hoja de pitra



Gris Barro, hojas de eucaliptos y hollín



Azul Fruta de maqui, fruta de mora



Verde
claro

Hojas de durazno y
nogal

3.3. Análisis de los diseños producidos por la fábrica Marangani

Utilizado habitualmente en el contexto de las artes, ingeniería e industria, el diseño es considerado un proceso de creación y desarrollo conjunto producido en un nuevo objeto de uso. Diseñar requiere principalmente consideraciones funcionales y estéticas. Necesita de diversos tipos de investigación y análisis, que integren varias clases de necesidades (técnicas, sociales, económicas, psicológicas y espaciales), interrelacionadas con el medio ambiente. Por ello Herbert Read opinó que se podía educar al consumidor potencial de arte para refinar la capacidad de su sentido de apreciación, pero que la invención del diseño era un proceso que involucraba la totalidad de la capacidad del individuo, porque “Se origina en la mente y se orienta al exterior, hacia materiales objetivos, mediante la fuerza de la voluntad. Y sólo en seres excepcionales existe realmente la capacidad necesaria para realizar tal ejercicio intelectual (Read, 1961: 113).

Se considera el origen del diseño a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en países como Inglaterra, en los cuales la revolución industrial marcó un gran cambio para la sociedad que se expandía en términos de consumo y producción. La industria se identificó con la máquina, y la máquina con la producción en serie, en la que no se manifestaba la creación individual. Por eso muchos intelectuales y artistas del momento rechazaron las innovaciones radicales que acarrearba esta transformación industrial. De acuerdo a Pierre Francastel, en el siglo XIX existió una

Oposición irreductible entre el arte y la industria, creencia en el carácter inspirado de la contemplación estética, oposición entre la actividad fáustica del hombre y la Naturaleza; tales son los temas principales que se encuentran a partir de la segunda mitad del siglo XIX [...] Entre 1850 y el final del siglo XIX no se ha manifestado ningún gran movimiento de interpretación sistemática de las relaciones entre el arte y la máquina [...]. Se excluyó toda posibilidad de una creación estética original a partir del hecho básico de la actividad humana transformada por la aparición de un nuevo instrumental, ajeno a las reglas conservadoras de un antiguo ideal (Francastel, 1961: 41, 43-44.).

Con el propósito de mantener su calidad, se insistió en que el producto industrial debía seguir las pautas que la tradición exigía a las artes, pues no se comprendía aún que la nueva situación exigía también nuevas soluciones.

En un movimiento importante de la época, el denominado *Art and Crafts*, liderado por John Ruskin y William Morris, se sostenía que la industrialización le estaba quitando la belleza artística a los objetos de uso, convirtiéndolos en objetos sin su valor estético característico. Como base de su concepción, William Morris tomó como referencia el arte medieval, y consideró que las obras de arte de ese periodo fueron

resultado de la solución a problemas prácticos de acuerdo a objetivos funcionales precisos. Mientras que en

El sistema de máquinas [...] casi todos los bienes se fabrican sin vínculo alguno con la vida de quienes los usan, no somos responsables de ellos, nuestra voluntad no ha tenido nada que ver en su producción, salvo en la medida en que formamos parte del mercado al que se les lleva para que se beneficie el capitalista cuyo dinero costea su producción (Morris, 2005: 161).

De esta manera, Morris buscó un renacer cultural en la Inglaterra del siglo XIX. Basándose en las artes y los oficios de la época medieval como punto de partida, buscó demostrar que el ser humano era más importante que la máquina y, a la vez, que el trabajo del individuo creador debía conllevar altas dotes de expresión artística. La conciliación, tal como la planteó posteriormente, implicó “La dicotomía maquinaria-artesanía en las artes, término que uso de forma lo más amplia posible para que englobe todos los productos del trabajo que tengan derecho alguno a ser considerados bellos [...] (Morris, 2005: 160; Bayley, 1994: 97).

Cuando Morris mencionó los “productos del trabajo que tengan derecho alguno a ser considerados bellos”, se refería a los que fuesen apreciados por agentes externos, con lo que introdujo la situación que llevó a la comprensión del “diseño industrial” como una expresión cuya finalidad, siendo necesariamente artística, debía a la vez cumplir la función de agradar al público, una condición que no le era indispensable al arte. La función social del diseño estaba contenida en su utilidad. Tecnología y forma fueron conjugándose en una definición que buscó hacer coincidir utilidad y belleza en los productos industriales.

El hecho de que en la artesanía una sola persona pudiera realizar la totalidad del proceso manufacturero, permitía pensar que era una actividad común y simple, separándola del nivel creativo y de dominio técnico que esta persona se obligaba a conocer (artista – artesano). Pero

hacia 1890, al día siguiente de ese triunfo de la máquina que constituyó la exposición parisiense de 1889, se vio aparecer una nueva actitud, tanto de los usuarios de la máquina como de los teóricos y la sociedad.

Embriagados por sus indiscutibles éxitos se vio entonces a los ingenieros pretender, después de Eiffel, el título de creadores de belleza. Más exactamente, la palabra desaparece de su vocabulario y es reemplazada por la utilidad. Identificando también la belleza con algo definitivo, inmutable, los técnicos confían convertirse, a su vez, en los creadores de la obra de expresión que traducirá su triunfo reciente sobre la materia. Muy rápidamente se define una nueva teoría que no identifica los productos de su actividad con la belleza clásica, pero que plantea en principio que ésta no constituye ya un valor inmutable, porque es relativa a los tiempos, a los medios técnicos, a los hábitos, a la ideología social (Francastel, 1961: 45).

Fue así que esta concepción tuvo sustento en la industria, y se tendió a simplificar los procesos y prepararlos en serie, para así poder responder a las nuevas demandas. El diseño se convirtió en un proyecto de objetos utilitarios de acuerdo con sus requerimientos económicos, constructivos, funcionales y estéticos, liberando a la industria de la tradición artesanal, y respondiendo a las necesidades de la tecnología de la época,

el artesano, al que el artista dejó rezagado cuando las artes se escindieron, debe ponerse a la altura de este, debe trabajar junto a él [...] no debería diferenciarse entre quienes se dedican a un trabajo estrictamente ornamental. Y el grupo de artistas que se encargan de ello con su arte deberían convertir en artistas también a todos los que crean cosas, en proporción a las necesidades y los usos de las cosas que hagan (Morris, 2005:16).

En la época comenzó a tomar forma la idea de la necesaria vinculación entre quienes se dedicaban a hacer arte, sin distinguir más que la habilidad y la creatividad. Es de esta manera que el diseño se convirtió en industrial, como un proceso de creación, invención y definición separado de los medios de producción, pero que exigía una síntesis de factores que definirían un concepto tridimensional de forma material, permitido por la múltiple reproducción mecánica. En tal sentido,

el artista es la persona (generalmente llamada el “diseñador”) que decide con qué proporciones funciona la máquina. Su problema consiste en adaptar las leyes de simetría y proporción a la forma funcional del objeto que se fabrica (Read, 1961: 50).

En el caso de diseños para mantas en el Perú, se advierte que su variación responde tanto a patrones extranjeros como a patrones tradicionales. Se forjó un nuevo tipo de diseño, en el que se combinó estas dos facetas de la historia del diseño textil. Los motivos registraron serios cambios estructurales, de manera que cada día se hizo más difícil su reconocimiento. A partir de los modelos analizados de diseños utilizados en la fábrica de tejidos Maranganí, puede apreciarse que se ha combinado materiales, nuevas técnicas, y que estas, a su vez, han afectado el cambio estructural de los mismos, proponiendo la inclusión de diseños complejos que abarcan la cultura ancestral peruana y la influencia técnica foránea.

Los diseños típicos que derivan de los traídos de Europa son los geométricos, cuadrados, rombos y rectángulos enmarcados en líneas horizontales a manera de borde,

terminal, u orillo. En algunos casos se utilizaron imágenes de la naturaleza, como el conocido diseño del puma y sus variaciones temáticas, como varios felinos rodeados de vegetación, solos o bajo la luna; también el uso de estampas de diferentes países, especialmente japonesas y chinas, cuyas líneas se adecuaron al formato estructural de la manta. Además, se encuentra las nuevas variantes procedentes de la iconografía prehispánica (figura escalonada, estrellas, rayos, etc.), que remiten a un pasado textil tradicional,

Figura 75



a) Ave Chancay,



b) Rombo concéntrico



c) Zig zag



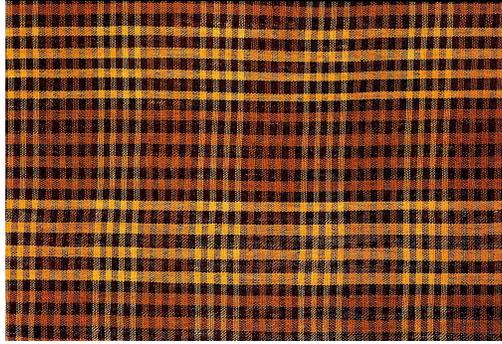
d) Zigzag concatenado



e) bandas horizontales o listas verticales de diferentes tamaños



f) serpientes



g) Cuadriculas enmarcadas.



i) Rombos concéntricos



j) Diseño escalonado

El patrón general de diseños textiles para mantas, es un proceso seriado que permite la inclusión de diferentes motivos, combinándolos, facilitando modificar las formas y colores de acuerdo a lo necesitado. Normalmente, las figuras de motivos florales o geométricos son utilizadas juntas, intercambiando colores y texturas. Siempre encerradas en bordes lineales de colores fuertes, que dan la sensación de enmarcar el diseño. Es muy común encontrar que estos dibujos fueron creados a partir de formas tradicionales, o de modernizaciones provenientes de otros campos de las artes visuales.



Figura 76. Cartel publicitario de la fábrica Maranganí.
El Comercio Del Cuzco, 10/02/1928. Artículo en Revista *Arkinka*. Año 14, N°173, abril 2010¹⁰

El cartel que difundió la fábrica Maranganí en el diario *El Comercio* del Cuzco el 10 de febrero de 1928, reproducido en la figura N° 76, es una declaración en la que, después de

¹⁰ Kuon Arce, Elizabeth. “Imágenes del incanismo e indigenismo en la cultura expresiva del Cuzco del siglo XX”. Revista *Arkinka*. (2010:91)

alabar la calidad de los tejidos peruanos prehispánicos y la admiración que produjeron, indica que

Esa destreza en la industria textil de los antiguos peruanos, se ha conservado entre los actuales indígenas. Los tejedores de la fábrica Maranganí, son, en su mayoría, esos hábiles descendientes de los antiguos “keshwas”, los que, con dotes naturales de la Raza, y ayudados por los adelantos de la maquinaria y procedimientos de la técnica moderna, han contribuido para poder presentar (sic) al país, un tejido perfecto, que por su calidad, dibujos, pureza de materia prima y tintes firmes, pueden compararse con el mejor producto importado (Kuon Arce 2010:91)

Con lo que confirma su relación con la tradición textil peruana vinculada a las nuevas formas de producción industrial. El caso de la fábrica de tejidos Maranganí también es un buen ejemplo de la utilización de diversas fuentes para crear diseños. Se puede diferenciar entre aquellos traídos del extranjero, y las formas tradicionales del sur del país, sobre todo las usadas en textiles tradicionales de Chincheros, Urcos y la zona norte de Puno.



Figura 77. Detalle manta Maranganí. Diseño floral. Fotografía A. Hopkins, 2006

En este detalle de una manta Maranganí se observa tres tipos de diseños. En primer lugar, el zigzag usado en el orlado. Luego, las líneas de tres grosores diferentes en los laterales del paño, las cuales están representadas en colores café oscuro y negro. Finalmente, se advierte la presencia en el borde lateral de vegetación insinuada, de los mismos colores, a manera de follaje.



Figura 78. Detalle manta diseño tigre. Fotografía A. Hopkins, 2006

En esta imagen se puede apreciar tres planos de distribución en el diseño, donde el follaje ocupa el primer plano, el felino y el fondo ocupan el segundo y, sobre ellos, una línea divisoria que deja delimitados los dos primeros planos del tercero en el que se ha representado las huellas del felino en color negro en tres fondos de colores, blanco, café oscuro y terracota. Es interesante ver la representación fitomorfa, la cual tiene movimiento, aparentando una corriente de aire que la mueve en sentido contrario al avance del animal, con lo que se imprime dinamismo al conjunto. Además, el tigre lleva las fauces entreabiertas, lo cual indica que merodea entre la vegetación. Es una representación formal de la combinación de diversos movimientos, cada uno de acuerdo al elemento representado.

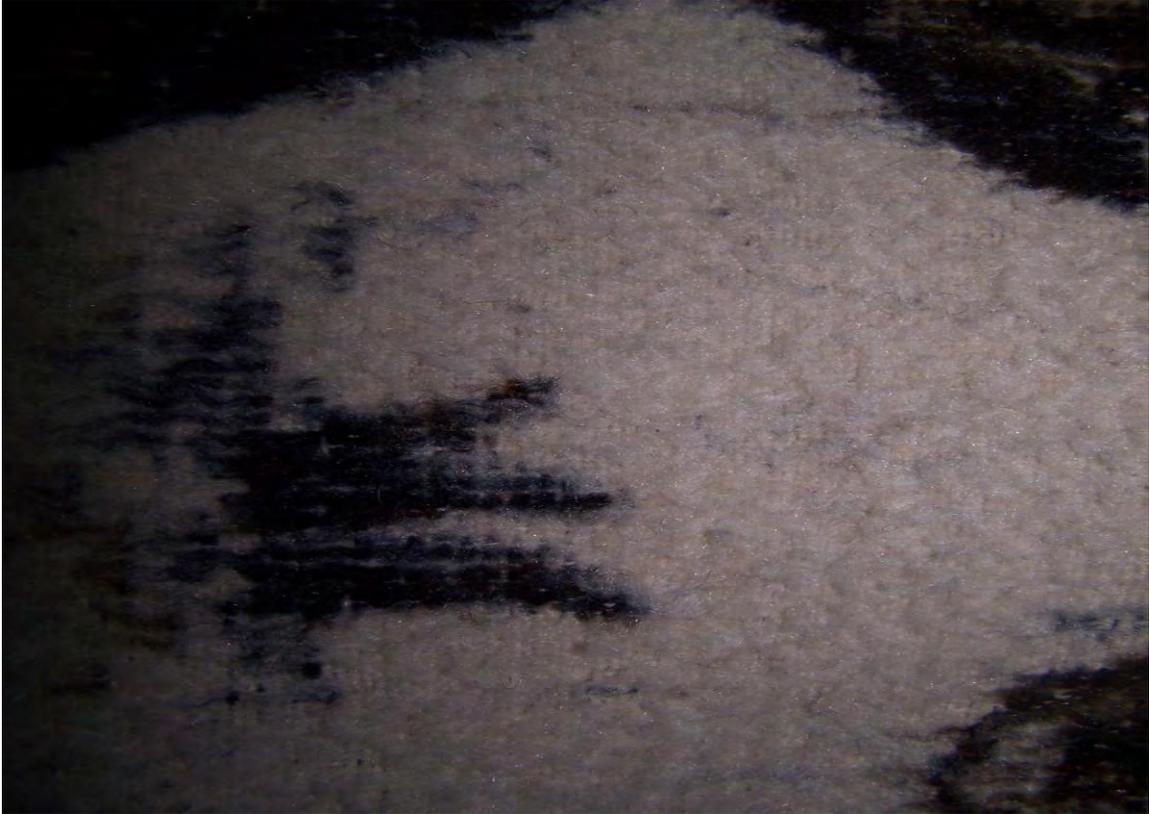


Figura 79. Detalle manta diseño tigre. Fotografía A. Hopkins, 2006

Aquí se aprecia claramente el movimiento de izquierda a derecha que simula parte de la vegetación, lo que transmite la agresividad del motivo central.



Figura 80. Detalle manta diseño tigre. Fotografía A. Hopkins, 2006

En este detalle se ha incluido bandas paralelas marcadas por diferentes colores, sobre las que se incluyen series de huellas del felino, una combinación que supone la repetición del motivo, que solamente se distingue de sus similares por el distinto color aplicado sobre él, tal como se encuentra en los motivos del Perú Antiguo.



Figura 81. Detalle geométrico decorativo. Tapiz. Ica - Chincha. Museo Amano, 2004

Puede observarse similitudes en ambos paños. Las formas han sido distribuidas sobre bandas de matices distintos, el primero es blanco, café claro y terracota y sobre estos las huellas son oscuras, en parejas. Y en el segundo, el fondo es rojo y amarillo (greca triangular y líneas) y, sobre ellos, se dibujan esferas oscuras distribuidas en grupos de cuatro.



Figura 82. Manta diseño tigre. Fotografía A. Hopkins. 2006

Esta es una vista completa de la manta diseño de tigre. En ella se ve claramente la distribución de los planos anteriormente mencionados, además de detallar la vegetación central, los dos felinos enfrentados y, sobre ellos, el panel tricolor con huellas. La imagen puede remitir a los tapices Wari de doble faz, los cuales tenían imágenes encaradas repetitivas.



Figura 83. Detalle huellas y tigres enfrentados. Fotografía A. Hopkins. 2006

El detalle de interés en este caso son las patas del felino, las cuales aparecen muy definidas y, como se puede observar, el ángulo de las patas delanteras en 37° , indica movimiento. Aunque no es natural, hace contraposición con el movimiento de las patas traseras, el cual sí es reconocible como habitual. Las rayas del tigre son alargadas y sinuosas, haciendo contraparte con el sentido de las hojas de la vegetación. En esta foto puede apreciarse, desde otro ángulo, la distribución de las huellas y su clara reminiscencia con las hojas de trébol cuadrifoliado. Este es un elemento de influencia extranjera, al igual que la composición de la figura del felino.



Figura 84. Detalle vegetal. Fotografía A. Hopkins. 2006

La representación vegetal en las mantas peruanas es un elemento recurrente a lo largo de la historia. Es la referencia directa al ambiente cercano en donde vive el tejedor. Es por ello que este elemento es frecuente en los diseños empleados en la confección de mantas. En esta oportunidad es una figura funcional porque remite a un ambiente abierto, tanto como ordena en simetría lateral ambas figuras, un sentido de orden presente en el diseño ancestral peruano.

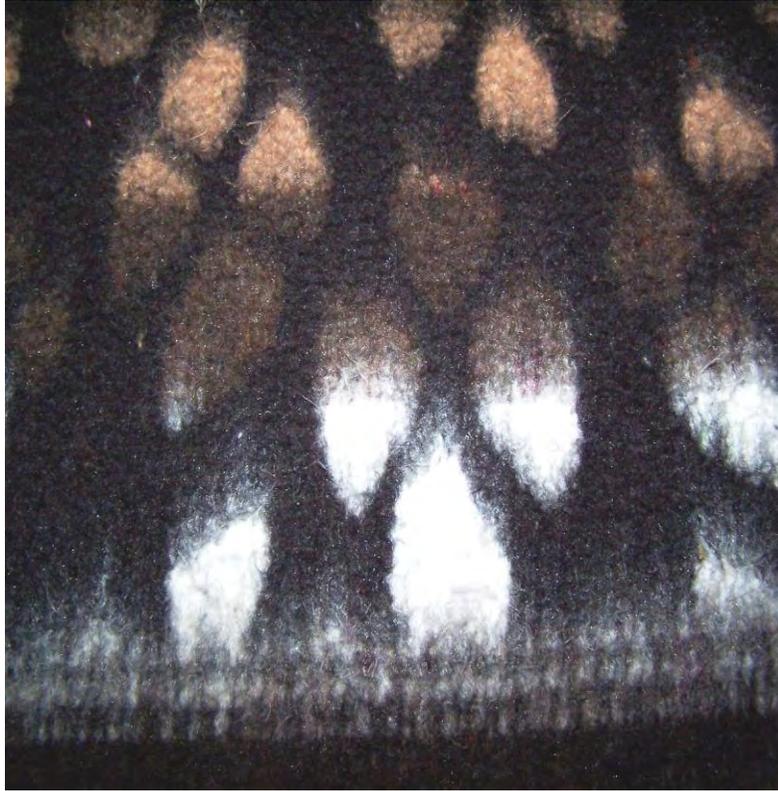


Figura 85. Detalle huellas manta diseño tigre. Fotografía A. Hopkins. 2006

La distribución de las huellas de felino en esta zona de la manta está representada en forma tetra lobular, haciendo referencia a un motivo floral, el cual está soportado sobre líneas a lo largo de toda la manta. Este diseño fitomorfo se mantuvo en el imaginario andino, y se observa en distintos objetos tradicionales.



Figura 86. Detalle paisaje y borde con remalle en orlado. Manta diseño tigre. Fotografía A. Hopkins. 2006

El orlado es el tejido final que se realiza sobre una manta al ser terminada. En algunos casos es simple (lineal), y en otros es decorativo, como en este ejemplo en donde se aprecia el diseño triangular geométrico en zigzag a lo largo de todo el borde. El diseño del paisaje ha sido trabajado a partir de un molde para poder llegar a la precisión final de la imagen completa.

3.4 OTRAS PROPUESTAS

El caso de la fábrica de textiles Maranganí no es un hecho aislado en el aprovechamiento de la tradición en el diseño. Para determinar sus características es importante comparar otras diversas soluciones



Figura 87. Detalle de manta artesanal con diseño geométrico. Urcos, Cuzco. Fotografía A. Hopkins. 2006

El diseño de la chacana, o forma romboidal escalonada cruciforme andina, es un símbolo religioso y mágico usado en las culturas andinas. Aquí se muestra una descomposición del mismo, lograda a partir de elementos geométricos dispuestos en rombos concéntricos escalonados, que rodean la cruz. Alrededor de esta imagen romboidal escalonada, matizada por diversos colores como el café, rosa, verde, fucsia, blanco, gris, beige, terracota, rojo, naranja, azul, se dispuso un recuadro color café oscuro que, en dos extremos laterales es lineal, y en los otros dos extremos es triangular.



Figura 88. Detalle de manta con diseño de rombos y líneas. Huancané, Puno. Fotografía A. Hopkins. 2006

En este caso los diseños lineales forman parte del cuerpo de la manta. Las listas están ordenadas en grupos de siete, siendo la roja de doble dimensión en comparación con las demás de colores naranja, rosa, púrpura, café oscuro, verde, gris y plomo. La delimitación de las listas de colores marca tres franjas, los dos laterales presentan diseños triangulares geométricos en colores rojo, verde y naranja, y la franja central tiene, a su vez, representados rombos concéntricos de tres líneas en colores: púrpura, rosa y beige, distribuidos en pares. El fondo rojo es característico de este tipo de mantas. Esta tradición puede verse asimilada en los textiles Maranganí en mantas de formato medio.



Figura 89. Detalle manta industrial. Diseño escocés. Fotografía A. Hopkins. 2006

Esta manta presenta un diseño tipo escocés de cuadros asimétricos y lineales. Los cuadros se diferencian por colores: rojo, amarillo, azul y verde, además de su forma. En ellos la distribución es totalmente cuadrangular, influencia europea adaptada a los diseños utilizados en este tipo de mantas, aunque coincide con aquellas prehispánicas que, igualmente, optaron por el entrecruzamiento lineal. En general, las mantas que se hacen en países como Inglaterra o Irlanda manejan esta clase de distribuciones formales, de acuerdo a los patrones que se ha ido acumulando durante siglos, pero que no les son exclusivos.



Figura 90. Detalle manta industrial. Fotografía A. Hopkins. 2006

Este es un tipo de manta listada, cuyo diseño lineal combinado está totalmente trabajado sobre un fondo verde, las listas combinadas distribuyen el diseño en la manta en dos secciones. La primera presenta líneas discontinuas (verde, rosa), y líneas punteadas (azul), encerrando listas (amarillo). Y la segunda, que repite el patrón Chancay de diseño romboidal concéntrico entre escalones triangulares (azul, gris).

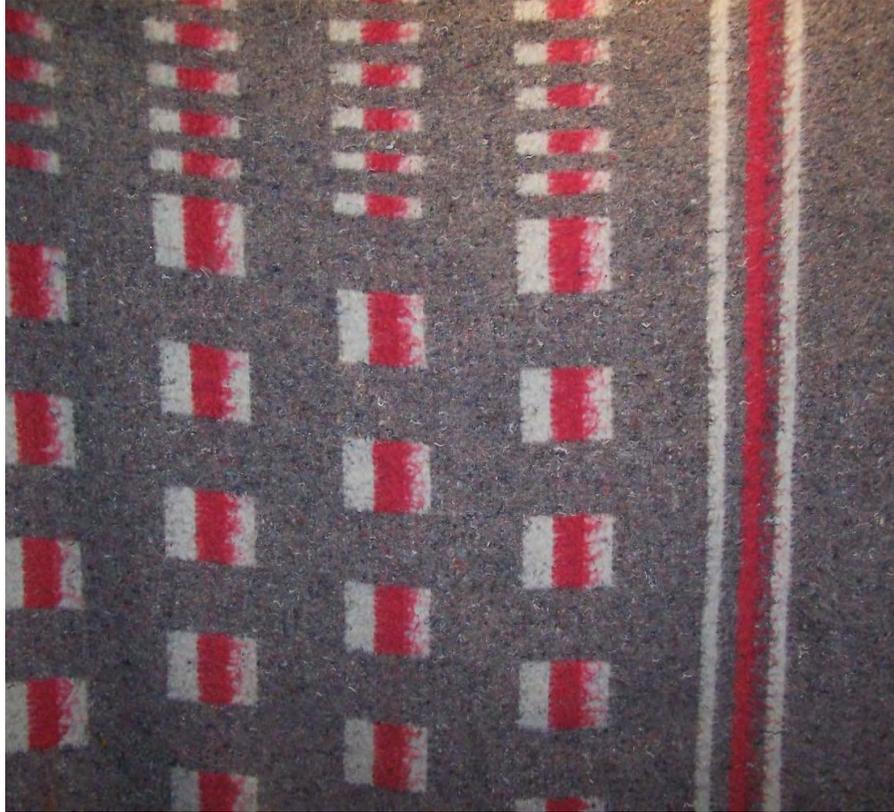


Figura 91. Detalle manta industrial. Diseño geométrico y lineal Fotografía A. Hopkins. 2006

En esta oportunidad el diseño geométrico se ofrece en dos formatos, enmarcados por listones laterales en blanco y rojo. Aquí, la distribución de los cuadros es intermitente, entreponiendo figuras geométricas en tres bandas en blanco y rojo, de dos tamaños diferentes, rectangulares y cuadrangulares, las cuales aluden a los colores a la bandera de la República del Perú.

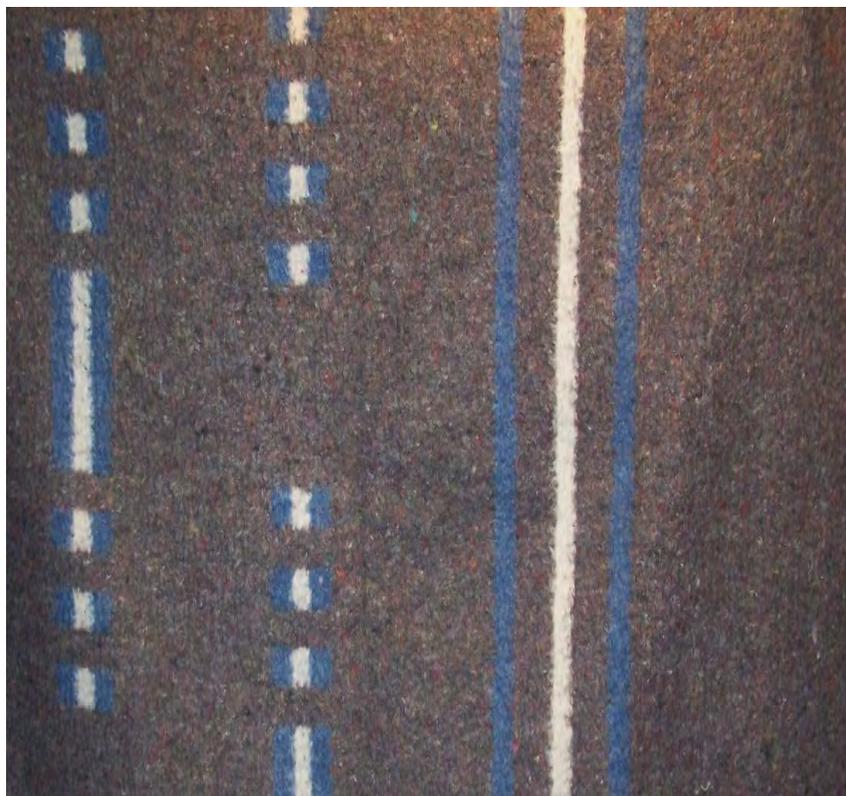


Figura 92. Detalle manta diseño geométrico lineal. Fotografía A. Hopkins. 2006

En esta manta se repite el formato de diseño geométrico enmarcado por listas. El cambio se observa en la longitud de las bandas y cuadros, y en la separación existente entre las líneas laterales. Los colores escogidos esta vez son el blanco y el azul, los cuales remiten a los utilizados por el Ejército Peruano hasta la década de 1960, periodo anterior al golpe de Estado de la Junta militar que presidió el General Juan Velasco Alvarado.



Figura 93. Detalle manta diseño geométrico. Fotografía E. Ipince. 2006

Claramente se observa la combinación de diseños tradicionales peruanos, como el cuadro concéntrico y el damero que aparecen en los uncus, y las listas con diseños europeos en el damero. Los colores son rojo, plomo y blanco.



Figura 94. Manta diseño tigre. Fotografía E. Ipince. 2006

Imagen naturalista que representa dos felinos, uno adulto y la cría. La composición se desarrolla en un paisaje natural con influencia oriental japonesa, la cual esta enmarcada por follaje alargado alrededor de la escena. En este caso el orlado de la manta ha sido cubierto por una cinta de seda sintética, blanca.



Figura 95. Manta diseño Tumi. Fotografía E. Ipince. 2006

El diseño del *Tumi*, o cuchillo ceremonial de Íllimo (Lambayeque), ha sido identificado en diferentes tipos de manifestaciones artísticas como la cerámica, la metalurgia y la textilería. En este caso no ha sido modificado el diseño original de la estatuilla de oro. Su representación es en color café oscuro sobre fondo blanco, degradándose el color hacia la parte inferior que forma la hoja del cuchillo. A manera de cenefa, alrededor de la imagen, se muestra aves marinas y volutas que representan olas, propias de las antiguas culturas de la costa norte del Perú. A ambos extremos inferiores podemos ver la representación del símbolo de la fábrica de tejidos Maranganí (M). El orlado está cubierto por cinta de seda sintética en color café oscuro. En esta oportunidad

el motivo tradicional es evidente, y supone una reutilización adaptada a una manta decorativa.



Figura 96. Manta estampa japonesa. Fotografía A. Hopkins. 2006

La estampa japonesa es uno de los diseños introducidos a principios del siglo XX en los archivos de la fábrica Maranganí. En este caso el fondo representa una noche de luna llena en la parte superior derecha, y un ramo de flores con hojas tubulares en la zona centro izquierda inferior. Además, la escena está demarcada por una cenefa compuesta por dos listas que delimitan el contorno. El orlado está cubierto por una cinta de seda sintética color café brillante. Las figuras representadas son blancas, y los fondos gris

oscuro. Puede presumirse la adaptación de la producción de la fábrica a las tendencias de uso en cada una de las épocas.

La fábrica cusqueña de tejidos Maranganí ofrece desde sus inicios en el siglo XIX una interesante propuesta integradora entre la tradición ancestral peruana y la europea que comenzó a imponerse desde el siglo XVI en el Perú. Igualmente, es muestra del empeño por sustentar esta integración adaptando los modos de producción locales a los nuevos retos que imponía la época industrial. Durante su existencia, la fábrica Maranganí ofreció productos textiles, en especial la manta tigre, que tuvieron amplia aceptación en diversos sectores del país por su alta calidad y por orientarse a difundir motivos y sistemas de organización del diseño, reconocibles por la población. Igualmente, cumplió con las expectativas de diversos sectores del Estado, pues es fácilmente reconocible el diseño de las mantas que se produjeron, en un inicio casi exclusivamente, para las Fuerzas Armadas. Las nuevas propuestas, incorporando motivos de tradición oriental, en algunos aspectos afines a los ancestrales peruanos, mostraron la voluntad de reconocer como propias y respetar todas las culturas que forman el Perú como nación. Un esfuerzo de peruanos interesados en trabajar por su país.

CONCLUSIONES

- La cultura ancestral peruana es valorada mundialmente por la riqueza de sus diseños y la prolijidad y originalidad de su confección.

- Las prácticas textiles ancestrales han logrado sobrevivir a los cambios de la sociedad y la cultura peruanas, adaptándose y adecuándose a las propuestas técnicas que tuvieron que enfrentar en cada época de la historia. Así, aun se identifica en la industria textil: la tela llana, el tejido cara de trama o de urdimbre, la doble tela, tafetán, sarga, urdimbre o tramas discontinuas, sprang, tapiz excéntrico, las técnicas decorativas como el brocado, el bordado y el encaje, tapiz ranurado, el tejido teñido por reserva (tie dyed). Los diseños fitomorfos, zoomorfos y geométricos. Y las materias primas como el algodón y el pelo de camélido, además de la diversidad de tintes.

- Los diseños textiles en el Antiguo Perú tuvieron una orientación simbólico religiosa y destacaron por la hábil combinación de figuras geométricas, la estilización de formas fito y zoomorfas, la complejidad en la disposición de las figuras manteniendo, sin embargo, un orden interno de alto valor estético. La aplicación del color fue un recurso aplicado para reforzar el efecto que, las soluciones plásticas señaladas, ofrecieran conjuntos armoniosos y atractivos, acordes a la función a la que estaban destinados los tejidos en cada oportunidad.

- La influencia ejercida por los españoles desde el siglo XVI, a partir de la introducción de nuevas herramientas y materias primas, como la seda y la lana de oveja, representaron

el inicio de un mestizaje que se refleja en la confección y en la creación de diseños textiles.

- La industria textil peruana, representada en la fábrica Maranganí, buscó sus fuentes de inspiración en el pasado prehispánico peruano aplicando los principios básicos que condujeron la creación de sus formas y combinaciones.

- Los nuevos diseños usados en la industria textil del siglo XX fueron creados tomando en cuenta de manera coordinada color, forma, materia, concepto, símbolo y objeto. Incluyen dos tipos de relación: la artística y la económica, con una finalidad mercantil y proveedora propias de la industria, sin dejar de lado la tradición.

- En el siglo XIX la industrialización de la producción textil sustituyó a la producción de talleres artesanales debido a su fabricación masificada, pero esta permanece en cuanto a diseño y creatividad. La coexistencia de fábricas textiles modernas con antiguos sistemas de talleres, se debe al nivel creativo y de dominio técnico de estos últimos, y al trabajo de ambos sistemas, tal como se observa en la fábrica de tejidos Maranganí.

- La fábrica de tejidos Maranganí fue un intento pionero de industrialización textil que tuvo éxito y mantuvo su producción hasta el siglo XX, aprovechando la experiencia artesanal peruana para aplicarla al sistema permitido por la maquinaria europea.

- Los diseños textiles, identificados a partir de la selección “tejidos Maranganí”, muestran rasgos tradicionales en:

- a. La permanencia de estructuras de organización sobre la base del encuadre, o delimitación, del diseño central.
- b. La permanencia del diseño felino adaptado al requerimiento industrial europeo, pero manteniendo su connotación local.
- c. El uso de la parte por el todo, cuando las huellas del felino cubren la parte central de la manta.
- d. El listado entrecruzado como solución, combinando colores armónicos en una gama uniforme y poco contrastada.
- e. El mantenimiento del diseño sobre la base de diagonales en listas, o conformados por motivos diversos.
- f. Los diseños geométricos en series, o conjugando colores alternados, se continuaron utilizando.
- g. El uso del diseño fitomorfo es una constante que sigue vigente en los diseños para mantas.

- Los tejidos analizados presentan innovaciones en:

- a. Técnica. Se ha implementado los procesos de manufactura, optimizándolos a partir de nueva maquinaria.
- b. Diseño. Los motivos han presentado una evolución de acuerdo a diversas influencias. Esta combinación de atribuciones hizo que los diseños se combinarán de acuerdo a exigencias del mercado, se hicieran más reconocibles para la sociedad, y mantuvieran reminiscencias de la cultura peruana. Los diseños, en conclusión, se volvieron más complejos, estilizados pero reconocibles para todos.

- La fábrica de tejidos Maranganí es un ejemplo muy importante para la industria textil peruana ya que preservó y combinó los diseños y procesos estructurales del sistema textil tradicional, e incrementó su productividad al introducir maquinaria, diseños y técnicas europeas, con lo que se enriquecieron con nuevas propuestas que tuvieron la aceptación e identificación de los usuarios.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO BASURTO, Sara. (1999). “Una visión andina del arte textil republicano”. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima, AFP Integra, en el arte y la cultura del Perú: 731-801.

BARRETO ROMERO, Rafael Eduardo. (1993). *Demanda laboral en la industria manufacturera peruana*. Tesis (Br.) – Lima, PUCP. Facultad de Ciencias Sociales.
Mención: Economía.

BASADRE, Jorge. (1964) *Historia de la República del Perú*. Lima, Editorial Lycos.

BAYLEY, S. (1994). *Guía Conran del Diseño*. Barcelona, Alianza editorial.

BAZÁN, Jan. (1964) “Evolución de la industria textil poblana (1554-1845)”. *Historia mexicana*, vol. XIII, 4: 473-516.

BURGA, Manuel y Wilson REÁTEGUI. (1981). *Lanas y capital mercantil en el sur: La Casa Ricketts, 1895 – 1935*. Lima, Ed. Instituto de Estudios Peruanos.

CASTRO de TRELLES, Lucila. (2005) *Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco*. Lima, Minera Barrick Misquichilca.

CHIRINOS, Noemí Rosario. (1999) “Tintes en el Perú prehispánico, virreinal y republicano”. En: José Antonio de Lavalle y Rosario Lavalle de Cárdenas, eds. *Tejidos milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*. Lima, AFP Integra-Wiese Aetna: 74-105.

DERRY, T.K. y Trevor I. WILLIAMS. (1978) *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900. II*. México, Siglo XXI editores, s.a., segunda edición.

D'HARCOURT, Raoul. (1968) *Textiles of Ancient Peru and their techniques*. G. Denny y C. Osborne. Seattle, Eds. University of Washington Press.

DIAGO HERNANDO, Máximo. (1997) *La industria y el comercio de productos textiles en Europa. Siglos XI-XV*. Madrid, Editorial Aula Magna.

EMERY, Irene. (1966) *The Primary Structures of Fabrics: An Illustrated Classification*. Washington, Textil Museum.

ESCANDEL-TUR, Neus. (1994) *El comercio de ropa de la tierra en los obrajes y chorrillos del Cuzco. América Latina en la historia económica*, Nº 2: 90-118. (1997) *Producción y comercio de tejidos coloniales los obrajes y chorrillos del Cusco 1570-1820*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

FRANCASTEL, Pierre. (1961) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia, Fondo de Cultura, Ediciones. Versión castellana de Carlos Llunch, revisada y corregida por Vicente Aguilera Cerni.

FRANQUEMONT, Edward M., Christine FRANQUEMONT, Billie Jean Isbell. (1992). “Awaq ñawin: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura del tejido”. En: *Revista andina*, Año 10, N^o1: 47-80.

GALLEGOS, Héctor (2001). *El siglo XIX*. Lima, Colegio de Ingenieros del Perú.

GISBERT, Teresa, Silvia ARZE y Martha CAJÍAS (2006). *Arte textil y mundo andino*. La Paz, Plural Editores.

GJURINOVIC CANEVARO, Pedro. (1999) “La textilería del Perú virreinal”. En: José Antonio de Lavalle y Rosario Lavalle de Cárdenas, eds. *Tejidos milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*. Lima, AFP Integra-Wiese Aetna: 685-728.

GOLTE, Jûrgen (1994) *Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Fuentes e investigaciones para la Historia del Perú. Vol. X.

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús (2009) *Tradición de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes. La Colección del Museo de América*. Madrid, Museo de América, Ministerio de Cultura.

KUBLER, George (1972). *La historia del arte y la historia de las ideas*. Lima, Cuadernos de Arte y de Historia, N° 1, Museo de Arte y de Historia, Sección de Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

KUON ARCE, Elizabeth. (2010) “Imágenes del incanismo e indigenismo en la cultura expresiva del Cuzco del siglo XX”. *Revista Arkinka*, Año 14, N° 173: 90-99.

LEÓN GÓMEZ, Miguel (2002). *Paños e hidalguía. Encomenderos y sociedad colonial en Huánuco*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

London Importers of Latin American Crafts. (1985). *The weavers of ancient Perú*. London, M.S. Fini.

LUDEÑA, Wiley (1995) “Historia mínima del Patrimonio industrial. Guía práctica”. Suplemento del diario oficial *El Peruano*, Lima, Perú. 23 de Mayo 2005.

LUMBRERAS, Luis Guillermo. (1988). “Arte Textil en el Perú”. En: *Los tejidos en el antiguo Perú*. Lima, Textil Piura: 17-24.

MALTESE, Corrado. (1973). *Historia de las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra.

MANRIQUE, Elba. (1999) *Tecnología textil en el Perú*. En Lavalle, José Antonio de. *Tejidos milenarios del Perú. Ancient peruvian textiles*. En: José Antonio de Lavalle y Rosario Lavalle de Cárdenas, eds. *Tejidos milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*. Lima, AFP Integra-Wiese Aetna.

MENDOZA DÍAZ, Norma Elena. (1983) *Análisis de la evolución histórica en la industria textil del Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

MIDDLETON, Andrew. (1997) *Alfombras. Tradición, técnicas y diseños*. Barcelona, Editorial Acanto S.A.

MILLÁN GÓMEZ, Simón. (2006). *Procedimientos de Mecanizado*. Madrid: Editorial Paraninfo.

MORRIS, William. (2005) *Escritos sobre arte, diseño y política*. Barcelona, Editorial Acanto, S.A.

MURRA, John. (1989) *La organización económica del estado Inca*. México, Siglo XXI Ediciones. 6ta. Edición.

OLNEY, Louis A. (1947) *Tecnología química de fibras textiles*. Buenos Aires, Editorial el Ateneo.

PETERSON, W. R. (1996) *Formulación y nomenclatura, Química orgánica*. Barcelona, Ed. EDUNSA.

PEVSNER, Nikolaus. (1983). *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño*. Barcelona, Gustavo Gili.

PHIPPS, Elena. (2004) “Garments and Identity in the Colonial Andes”. En: *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York, The Metropolitan Museum of New York, Yale University Press, New Haven and London: 17-39

PONTON, Raúl. (2007) *Tintorería mexicana: colorantes naturales*. México, Colección mayor de la biblioteca mexiquence del bicentenario.

READ, Herbert. (1961) *Arte e industria. Principios del diseño industrial*. Buenos Aires, Ediciones Infinito. Edición castellana de Enrique Revol.

REÁTEGUI VALDÉS, María Luisa. (1988) *Promoción de las exportaciones no tradicionales: caso hilados de Algodón*. Tesis (Br.) – Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales. Mención: Economía.

ROJAS, Ana María Z. y HOCES DE LA GUARDIA, Soledad. (2000) *Coexistencia y diversidad técnica, textural y formal en los textiles de un fardo perteneciente al sitio Coyo de San Pedro de Atacama*. *Chungará* (Arica), Chile, Vol. 32, N°22, 2000.

ROQUERO, Ana. (2006) *Tintes y tintoreros de América*. Madrid, Ministerio de Cultura, IPHE.

ROWE, John, H. (1999) *Estandarización de las túnicas de tapiz Inca*. En: José Antonio de Lavalle y Rosario Lavalle de Cárdenas, eds. *Tejidos milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*. Lima, AFP Integra-Wiese Aetna: 571-628.

SALAS DE COLOMA, Miriam. (1979) “De los obrajes de Canaria y Chincheros a las comunidades indígenas de Vilcashuamán. Siglo XVI” En: *Anuario de Estudios americanos*, vol. XXXIX, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos CSIC. (1998) *Estructura del poder colonial en el Perú. Huamanga (Ayacucho) a través de sus obrajes, siglos XVI – XVIII*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SANCHEZ ORTIZ, Guillermo. (1987) *La prensa obrera 1900-1930: (análisis de “El Obrero Textil”)*. Lima, Ediciones Barricada.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. (1979) *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México, Ediciones Porrúa, S.A.

SCHNEIDER, Jane (1987). "The Anthropology of Cloth". *Annual Review of Anthropology*. 16: 409-448.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando. (1981) *Historia del Perú antiguo*. Lima, Ediciones Buho.

ARCHIVOS:

Eduardo Ipince Braschi (2006). Fábrica de tejidos Maranganí (inédito). Cusco, Perú,

Archivo fotográfico particular Eduardo Ipince Braschi. Cusco. Perú. 2006

Archivo fotográfico particular Aránzazu Marcela Hopkins Barriga

PÁGINAS WEB

www.artehistoria.com/historia/contextos/1608.htm

www.cepes.org.pe

www.forotextil.com

www.mnaahp.com.pe

www.ecoaldeamarangani.net

www.guiadelcuzco.perucultural.org.pe/arc1a.htm

www.marangani.com.pe

www.cchhlangui.com.pe

www.scielo.cl/

- Chungará, Arica: versión on-line ISSN 0717-7536/Coexistencia y diversidad técnica, textural y formal en los textiles de un fardo perteneciente al sitio Coyo de san Pedro de Atacama. Ana María Rojas Z. Soledad Hoces de la Guardia. Chile. Julio 2000.

www.contemporaryartmuseum.uk/rugs

www.conasev.gob.pe