



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL

VESTIDO INDÍGENA Y MODA EN CUZCO.

**SIGNIFICADOS DEL VESTIDO INDÍGENA
CONTEMPORÁNEO DE SAN PABLO Y DE TINTA DE LA
PROVINCIA DE CANCHIS EN LOS ANDES SUR PERUANOS**

AUTOR: MIGUELINA BRÍGIDA NATHALIE
SANTISTEBAN DELGADO.

DIRECTORA: DRA. MARIA GARGANTE LLANES

FACULTAT: DEPARTAMENT D'ART I
MUSICOLOGIA
UNIVERSITAT: UNIVERSITAT AUTÒNOMA
DE BARCELONA
ANY: 2022

“El atavío es el más elocuente de todos los estilos [...] forma parte del propio hombre, es el texto de su existencia, su clave jeroglífica”.

Honoré de Balzac (*El tratado de la vida elegante*, 1830).

A mi familia
y
mi madre, Miguelita, por ser una mujer
tenaz y amorosa.

Agradecimientos

La aventura de esta tesis comenzó ya hace mucho tiempo, la he concluido con muchas experiencias y aprendizajes. Esta aventura comenzó en Cuzco, con el entusiasmo de mi Profesor Jorge A. Flores Ochoa, investigador incansable de la cultura andina, conocedor y amante de Cuzco, mi primer guía en esta aventura vestimentaria, si bien me aleje, un poco de los rituales de los pastores de camélidos, el amor a Cuzco y los Andes están siempre presentes. En Barcelona quiero agradecer muy especialmente a mi directora de tesis la Profesora Victòria Solanilla Demestre (2018-2022) con quien compartimos la pasión por el estudio de los textiles, los vestidos y la iconografía de Mesoamérica y los Andes, por ayudarme a terminar de encontrar mi pasión, por su apoyo constante en mis reflexiones, sus orientaciones hechas con un ojo objetivo, al mismo tiempo por darme la libertad de explorar en el tema, siempre con entusiasmo. Agradezco, igualmente, a mi directora final de tesis María Garganté Llanes (2022) por su apoyo en la culminación de la tesis.

En Paris, quiero agradecer a Sophie Desrosiers, mi profesora del textil andino, por haberme hecho descubrir el mundo del tejido y por enseñarme a tejer con tecnología andina en su seminario de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Agradezco también a Sophie Kurkdjian por permitirme participar en dos ocasiones (2015) en su seminario “Historia y Mode” en el Instituto de Historia del Tiempo Presente, que me permitieron desarrollar otros temas y comenzar a adentrarme en la moda. Este estudio me ha llevado a conocer muchas personas y lugares. Encontré el grupo de investigadoras de textiles en las Jornadas de Textiles Precolombinos de Barcelona, en cada reunión voy aprendiendo de su pasión por los tejidos y compartimos momentos agradables entre tramas, urdimbres y motivos textiles. Quiero agradecer a todo el grupo de “tejedoras” por su entusiasmo y amistad, Katalin, Soledad, Ann, Victòria, Beatriz. En Perú quiero agradecer a Yuki Seo por haber creado “Café Textil” durante la pandemia.

Quiero expresar mi gratitud a las diferentes instituciones que me facilitaron sus archivos fotográficos, a Enma Montalvo, jefa de registro, catagación y control patrimonial de bienes culturales del Arzobispado de Cuzco por facilitarme las fotografías de la Serie del Corpus Cristi, al responsable del archivo fotográfico de Luis E. Valcárcel de la Biblioteca del Ministerio de la Cultura (Lima), al responsable de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú, a Carlos Nishiyama Andrade director de la Fototeca del Sur Andino de Cuzco por facilitarme el archivo fotográfico de Eulogio Nishiyama y fotografías de Cuzco. En Lima quiero agradecer al diseñador Carlos Vigil por la entrevista, a Olga Zaferson por su disponibilidad de tiempo y conversación enriquecedora.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la buena disposición y paciencia de los pobladores de San Pablo, Tinta y Santa Bárbara. Agradezco a la señora bordadora Antolina Càceres por su paciencia y disponibilidad para nuestras conversaciones, siempre amenas y serias, así como al joven bordador Samuel Colque Cáceres, siempre amable para responder a mis preguntas. También quiero agradecer a Ildred Calle Barrientos por su tiempo, paciencia,

hospitalidad y calidez. Es una bordadora muy creativa y curiosa, amante de su tierra, Marangani. Gracias por las conversaciones por *zoom* en estos tiempos de pandemia. En Tinta quiero agradecer a Isabel Mamani por la entrevista, a Claudio Peralta Mamani, al bordador Angelino y Yesmih Qheqaño por contarme las costumbres de su tierra. En San Pablo a Fidelia Tito y a los jóvenes de la parroquia, Nicolás, Miguel, Fortunato y Nelly. En Santa Bárbara a Eduardo Adelman por su hospitalidad, amistad e interesantes conversaciones en su paraíso altoandino, a Verónica, Sonia, Valdano, Soledad, Claudia, Dionisia, a la familia de Natalia y Leónidas Quispe y a la familia de Melitón en Pampachaqa,

Quiero agradecer a mis amigos, de allá y de aquí, cada uno apoyo en la elaboración de este trabajo a su manera, Paola Chacon, Magaly Sylvain, Marie Jo Brouillaud, Sung Ying, Apolline, Elizabeth, Marie-Claire, Hiav, Noëlle, Sophie, Sebastien, Helena, Tiziana, Adal, Mariano, Stelle, Maïssa, Agnés, Ermelinde, Veli, Reenzo, Bat-ami, Daniela, Tobias, Francesco, Nicolo, Helena Fàbregas, Rodney, Ubaldina y Marie-Claudine.

Sin el apoyo moral y económico de mi familia no habría podido terminar esta tesis. Un agradecimiento especial a Miguelita e Indalecio, mis padres; Milagros, Boris, Eliana, Dante y Diana Sofía de los Ángeles, mis hermanos; Antonia Durán Aragón (Mamachita), mi tía bisabuela por siempre recibirme con cariño en Lima; Hiroe Combeau, por ser mi mamá en París; a Julia Doris, mi abuela; Rosa, mi tía; Gianrosario, Patrizzia, Eleonora y Guido, mi familia italiana, que me han acompañado en este largo camino. Como olvidar a quienes siempre han estado ahí sin decir nada, Vandido, Lupo, Peque, Perla, Pepe, Peluso, Bambino, Leo y Chelina.

Índice

Agradecimientos

Introducción	8
--------------	---

Capítulo I

“El vestido ostentoso”

1.1. Vestido y textil entre los incas	23
1.1.1. El origen del vestido y el textil	23
1.1.2. El textil y vestido inca	29
1.1.3. Tipos de vestido inca	36
1.2. Los vestidos en la colonia	41
1.2.1. El vestido español en la colonia	42
1.2.2. Los curacas o incas nobles y la “moda andina virreinal”	49
1.2.3. El vestido indígena	64
1.3. El vestido ostentoso	68

Capítulo II

“Vestido y moda en Cuzco”

2.1. La industria textil en Cuzco entre la tercera mitad de los siglos XIX y XX	73
2.1.1. Las fábricas textiles en Cuzco	73
2.1.2. La producción textil y su comercialización	75
2.2. Vestido, moda y clases sociales en Cuzco entre la tercera mitad de los siglos XIX y XX	80
2.2.1. La sociedad cuzqueña	80
2.2.2. La moda vestimentaria en Cuzco	86
2.2.3. Vestido, moda y clase social en Cuzco	101
2.3. El vestido indígena y la “línea cuzqueña”	105
2.3.1. El vestido indígena cuzqueño	105
2.3.2. “Concurso de Belleza Autóctona”	110
2.3.3. La “línea cuzqueña en el vestido”	112

Capítulo III

“Vestido tradicional, moda y vestir en San Pablo y de Tinta”

3.1. Vestido indígena y sus transformaciones en los pueblos de San Pablo y de Tinta	120
3.1.1. El vestido tradicional de San Pablo y de Tinta	120
3.1.2. Julian Choquevilca y el <i>maquinasqa</i>	137
3.1.3. Cambios e innovaciones en el vestido tradicional	149
3.1.4. Características del vestido tradicional	152
3.2. Los fenómenos de moda	158
3.2.1. El vestido de mestiza	158
3.2.2. “Vestido de transición”	160
3.2.3. La “uniformización textil”	162

3.2.4. La moda “de ingeniero”	163
3.3. Tipos de vestido según su uso	163
3.3.1. El vestido cotidiano	164
3.3.2. El vestido de fiesta u ostentoso	165

Capítulo IV

“El vestido de fiesta”

4.1. El vestido de fiesta y el calendario festivo	170
4.2. Celebraciones católicas	172
4.2.1. Reyes magos en San Pablo	172
4.2.2. Virgen de Belén en San Pablo	175
4.2.3. San Bartolomé en Tinta	180
4.3. Celebraciones no católicas	185
4.3.1. El carnaval en San Pablo y Santa Bárbara	185
4.3.2. <i>Solischay</i> en Tinta	195
4.4. Eventos especiales	198
4.4.1. “Festival Folklórico de Raqchi”	198
4.4.2. “Día del Cuzco”	202
4.4.3. “Días de plaza”	206
4.5. El vestido de fiesta tradicional y el calendario festivo	207

Capítulo V

“Los significados de los vestidos tradicional, “de moda” y el vestir”

5.1. El significado social del vestido	210
5.2. La influencia artística prehispánica y colonial en el vestido tradicional	217
5.3. El simbolismo <i>unkuña</i>	233
5.4. El vestido ritual	238
5.5. El vestido de carnaval y el cortejo	242
5.6. Pertenencia, orgullo y distinción	247

Conclusiones	253
---------------------	------------

Glosario	261
-----------------	------------

Bibliografía	268
---------------------	------------

Anexos	281
---------------	------------

Introducción

Mi interés por el estudio del vestido sampablino y tinteño se dio mientras observaba las fotografías del libro *Antología del Cuzco* (1992) de Raúl Porras Barrenechea, de entre esas fotografías del Cuzco antiguo de Martín Chambi, sobresalía la de la “joven indígena de Tinta”, Isabel Mamani (1958), ataviada con la ropa indígena de su pueblo. Fue elegida *Hatun Aclla* (Joven de gran belleza) en 1958, durante la primera edición del concurso de belleza indígena¹ *Tahuantinsuyoq Hatun Aclla* (Gran Señora de los Cuatro Suyos) inspirado en el concurso de belleza, *Miss Perú*. La elección de Isabel Mamani no pasó desapercibida, fue invitada por el Club Departamental Cuzco de Lima para visitar la capital, su visita fue motivo de un reportaje para la revista más importante de la sociedad limeña de ese entonces, *Caretas*². La joven y su vestido fueron presentados a la élite limeña y cuzqueña que vestía a la moda, convirtiéndose en una “imagen de moda”³, siendo fotografiada por los fotógrafos cuzqueños más importantes de esos años⁴. Entre los años 1960 y 1980 este vestido indígena tinteño y sampablino destacó por la forma de las prendas, la manera de vestir éstas y el adorno de bordados con máquina de coser (*maquinasqa*) que le terminaba de dar un aire majestuoso, se puso de moda entre las jóvenes cuzqueñas y limeñas participantes en los concursos de belleza nacionales e internacionales. Se le asoció con Cuzco y se convirtió en la ropa indígena más conocida de los pueblos cuzqueños y orgullo de las localidades de Tinta y de San Pablo.

En una presentación que di sobre la “Historia de la moda del pueblo de San Pablo (Cuzco, Perú)” en el *Seminario de investigación Culturas e Historia de Moda* (2015)⁵, una de las asistentes me preguntó: “¿con qué colección trabajas?”. Hasta ese momento no me había interesado en el tema de la moda como tal, ni en su influencia de ésta en Cuzco ni mucho

¹ La “hermosura agreste” y medidas corporales, de la joven tinteña, fueron comparadas con la belleza occidental de las participantes en *Miss Perú* de ese año, destacando la belleza de Gladys Zender, primera *Miss Universo* peruana (1957). Fue la periodista cuzqueña Alfonsina Barrionuevo en su artículo para la Revista *Caretas* que se refiere a la belleza de Isabel Mamani como “hermosura agreste” (1957b: 37).

² La revista *Caretas*, es un semanario peruano desde 1950, informa sobre el acontecer político y cultural. Cubría los eventos culturales y sociales de la élite limeña, informaba sobre las últimas novedades vestimentarias de París y de Milán y anunciaba la llegada a Lima de prendas de moda de diseñadores europeos que eran exhibidas en desfiles y bellas residencias limeñas.

³ Monneyron indica que las “las imágenes de moda” “tiene una dimensión colectiva y simbólica [...] como la mayor parte de las imágenes contemporáneas, consumidas pasivamente, las imágenes de moda nos llegan a todos y se instalan en la vida cotidiana [...] La moda por medio de sus imágenes, lleva todo el fervor popular y, porque es un importa foco de creación. Las imágenes se convierten en arte que cumple funciones” (2017: 80). Los soportes de las imágenes de moda son numerosos, el más tradicional es la revista de moda, los desfiles de alta costura y de *prêt-à-porter*, y el más reciente es el internet.

⁴ Entre los que destacan Eulogio y Félix Nishiyama Gonzales.

⁵ Seminario de investigación Culturas e Historias de Moda (*Séminaire de recherche Cultures et Histoires de Mode*) en el Instituto de Historia del Tiempo Presente (IHTP-CNRS), (París 20 de junio de 2015).

menos en San Pablo. En mi búsqueda de información sobre la ropa indígena de San Pablo y de Tinta en revistas de moda y archivos fotográficos, encontré la colección de John Galliano para Christian Dior, *Haute Couture, Automne-Hiver 2005*, en que algunas de sus creaciones estuvieron inspiradas en el “froufrou Peruvian costume”⁶, como son: las representaciones religiosas (vírgenes y arcángeles) de la pintura cuzqueña colonial, disfraces de danzas cuzqueñas contemporáneas, vestido de mujeres indígenas de la provincia de Canchis (Cuzco) y del altiplano peruano-boliviano. Dos de estas creaciones en particular (look 11 y look 14)⁷ estuvieron, por lo que se ve, inspiradas en las prendas vestimentarias (pollera y lliclla) de las mujeres de San Pablo y de Tinta, adornadas con diseños prehispánicos y coloniales bordados con máquina de coser (*maquinasqa*) y acompañadas de accesorios vestimentarios (montera y alfiler de estilo inca) utilizados por las mujeres de estas localidades.

Este hecho no podía pasar desapercibido para la prensa limeña, así el diario más antiguo y de mayor circulación, *El Comercio*, en su portada del 7 de julio de 2005, destacaba una de las creaciones de Galliano (look 14), con el título “Galliano interpreta nuestra cultura”, “Visión peruana en pasarelas de París” y “Viaje al Perú Galliano”. El periodista del diario resaltó como fuentes de inspiración del diseñador “el colorido inca”, “las figuras de la Escuela Cuzqueña”, “las polleras estilizadas” y “las tradicionales llicllas”, y destacó que el diseñador con su colección “rescata la belleza de nuestros textiles y de nuestro arte colonial”, pero no hace referencia a los pueblos de donde vienen estos vestidos, ni mucho menos a los portadores tradicionales y a los bordadores locales que confeccionan esta ropa. El orgullo peruano limeño está basado en lo inca y en el arte colonial, de alguna manera invisibiliza a la cultura andina practicada en los pueblos cuzqueños contemporáneos y a la población indígena-campesina portadora tradicional de este vestido, ya sea por falta de conocimiento acerca de esta indumentaria, por el rechazo y la discriminación sociocultural que persiste aun hacia la población indígena-campesina y sus prácticas culturales (materiales e inmateriales), muchas veces consideradas “atrasadas”, “folklóricas” y “exóticas”, como la ropa indígena. El objeto de esta trabajo es de contribuir al conocimiento sobre la historia del vestido en el Perú, a través del estudio del vestido indígena y la ropa “de moda” en las localidades cuzqueñas de San Pablo y de Tinta de la provincia de Canchis.

⁶ En el artículo de la periodista de moda Sarah Mower (Vogue July 5, 2005)
Link: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior>

⁷ Son el orden en el que aparecen las imágenes de la colección de Galliano en la revista Vogue versión en línea.
Ver: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior>

La ciudad de Cuzco, capital del departamento homónimo y antigua capital del imperio Inca, adoptó la moda vestimentaria venida de occidente como fenómeno social, entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Fue rápidamente adoptada por la élite citadina, dejándose seducir por la novedad y el consumo, satisfaciendo sus deseos de distinción social, acrecentando la brecha de distinción entre los cuzqueños de la clase superior, llamados “decentes” y los cuzqueños de las clases inferiores, mestizos e indígenas, estos últimos ni siquiera contemplaron la idea de imitar el vestir de la élite citadina. La adopción de la moda en la ciudad se dio mucho antes que en los pueblos, en los que predominaba el uso del vestido indígena de fines del siglo XVIII. Esta indumentaria sigue siendo vestida cotidianamente hasta la tercera mitad del siglo XX, en que apareció la “moda andina rural” y los vestidos industriales considerados como “ropa moderna”, comienzan a ser consumidos por la población indígena-campesina de los pueblos cuzqueños de San Pablo y de Tinta.

El vestido de San Pablo y de Tinta ha traspasado las fronteras en este siglo, llegando hasta la ciudad de la moda, París. El vestido “de moda”⁸ occidental, el *prêt-à-porter* (ropa lista para vestirse) y, desde hace un par de años, la “uniformización textil”⁹ (Erner 2013) se han convertido en la ropa “de moda” y en la preferida por la población de estas localidades, reemplazando casi por completo el uso cotidiano de la indumentaria indígena y en cierta medida del vestido de “moda andina rural”, reservando el uso del vestido indígena para celebraciones que tienen lugar tanto dentro como fuera del pueblo. En esta realidad vestimentaria de adopción, innovación y “olvido” de vestidos, nos interrogamos si ¿el vestido indígena contemporáneo sigue teniendo significados, cuáles son estos, qué repercusiones tienen en la vida social de estos pueblos y en la identidad local y nacional?. El objeto de nuestro estudio se centra en el análisis de la indumentaria indígena de fiesta porque éste es el que pervive y conocemos actualmente, es un vestido que pasó de ser “sencillo” y “discreto” a convertirse en el más lujoso y ostentoso de los tipos de vestidos, moderno y tradicional, usados por los pobladores sampablino y tinteños en eventos festivos. Con este estudio queremos mostrar que el vestido tradicional y el vestir con esta indumentaria sigue teniendo significados socioculturales que repercuten en la vida social local y en la construcción de la

⁸ El término vestido “de moda” indica de forma genérica al vestido que está de moda. La moda del *prêt-à-porter* aparece en los 1960 y la moda de masa es cuando la moda se hace aún mucho más accesible por la producción masiva, mayor oferta y precios más bajos que la moda del *prêt-à-porter*, permitiendo llegar a un público más masivo y la población aparece uniformada, es decir la moda se democratiza. Actualmente la moda está relacionada con la masificación a la que se podría denominar la “moda de masa”.

⁹ Para Erner “la uniformización textil se explica por la mundialización a la vez de los productores de moda y por los íconos de moda que la difunden por la prensa” (2013: 268).

identidad local y nacional, a pesar del dominio vestimentario “de moda” en los pueblos con fuertes tradiciones vestimentarias.

San Pablo y Tinta

San Pablo y Tinta son pueblos que conforman la provincia cuzqueña de Canchis, próxima a los departamentos de Puno y Arequipa (ver mapa). La existencia de estos poblados se remonta hasta el antiguo grupo étnico de los canchis que habitaban estos territorios antes de ser conquistados por los incas. Durante la colonia, la población indígena fue reagrupada en “reducciones de indios”¹⁰ que facilitaban la evangelización y el pago de impuestos, a través de los trabajos forzados en las minas de Potosí (Bolivia) y en los obrajes¹¹ de la provincia. A fines del siglo XVIII, en 1780 se produce uno de los sucesos más importantes de la historia peruana, la rebelión del curaca indígena José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru, contra los abusos de la corona española hacia la población indígena. Su muerte, en 1781, trajo serias consecuencias socioculturales para la población indígena, en particular para la de los pueblos de la actual provincia de Canchis, entre ellos Tinta y San Pablo. Se prohibió a esta población utilizar los vestidos incas y se la obligó a adoptar los vestidos españoles, actualmente, los pobladores refieren que el color negro de su ropa y vestir con la lliclla desde la cabeza, es en recuerdo a la muerte de Tupac Amaru¹².

En el siglo XIX, aparecen las casas haciendas, cuyos propietarios los hacendados eran dueños de extensiones de tierra, bajo su tutela se encontraban los indígenas. Debido a la

¹⁰ La sociedad colonial estuvo dividida legalmente en “republica de españoles” y “republica de indios”, ambas regidas por las Leyes de Indias (Del Busto 2006). La población indígena fue reagrupada en *reducciones* que constituyeron la “República de Indios”, “estuvo integrada por todos los cobrizos del virreinato, quienes como vasallos del rey de España tenían deberes y derechos. Esta república se subdividió en tres grupos definidos: indios nobles, indios prósperos e indios del común. Los indios nobles eran, en primer lugar, los descendientes de los incas y, en segundo, los curadas [...] Los indios prósperos nunca fueron opulentos, pero sí solventes. Fueron artesanos (tejedores, carpinteros, ceramistas, plateros, pintores, escultores, curadores) y mercaderes” (Del Busto 2006: 70). Las *reducciones* contaban con instituciones de origen andino y con instituciones similares a las españolas, con el propósito de que los indígenas puedan “llevar una vida aparentemente independiente: doctrina con iglesia y a veces con un convento, un cacique, un Cabildo de indígenas, un tambo y tierras [...] y el plano era de corte español” (Espinoza 1985: 223).

¹¹ Escandell-Tur (1997) indica que existieron obrajes en Cuzco, sobre todo en la provincia actual de Canchis, de propiedad de españoles o congregaciones religiosas. El obraje fue una institución textil creada por la administración española alrededor de 1570. Un obraje era una “unidad de carácter manufacturero que reunía en su interior todas las fases del proceso de producción textil, accionadas, bajo distintos mecanismos, por mano de obra indígena” (Escandell-Tur 1997: 26).

¹² En mi tesis de licenciatura, *Vestido e Identidad en San Pablo* (2006), los sampablinos de mayor edad referían que el color negro del vestido y el hecho de que las mujeres lleven la lliclla desde la cabeza era en recuerdo a la muerte de Tupac Amaru. Esta asociación del color del vestido con Tupac Amaru sigue vigente actualmente entre los jóvenes de los pueblos de San Pablo, Tinta y Marangani, como indicaron Yesmih (Tinta, 2019) y Ccalle Barrientos (Marangani, 2021 y 2022) durante nuestras conversaciones sobre el vestido de sus localidades.

condición social de servidumbre de éstos, se producen fuertes enfrentamientos con los hacendados en las provincias cuzqueñas. En 1969 se da la ley de reforma agraria, la tierra es expropiada, es entregada a los indígenas y a las comunidades, éstos son reconocidos como ciudadanos peruanos, se les otorga el derecho a la educación, aprenden el castellano hasta ese entonces eran quechua hablantes, actualmente son bilingües, adquieren el estatus de campesino, categoría socioeconómica que reemplaza a la denominación de “indio” que tiene connotaciones étnico-raciales y sociales peyorativas, es un término racista, clasista y discriminador.

Los pueblos de Canchis estuvieron comunicados, por su cercanía, con los departamentos de Arequipa y Puno, comunicación que se aceleró con la construcción del tren del sur. El tren llegó a Canchis en los años 1890 y 1900. El tren redujo las distancias entre las ciudades y los pueblos, permitió el intercambio de productos y la llegada de mercaderías del extranjero y de la capital provocando la apertura de comercios. Fue, recién en los años 1990 que se realiza la electrificación de estos poblados, se construye la carretera Cusco-Sicuani-Puno-Arequipa, acortando mucho más la distancia. Las localidades de Tinta y de San Pablo se encuentran a 3h de Cuzco. Junto con el desarrollo de las vías de comunicación, la población indígena migra a las ciudades, principalmente Lima, en busca de mejores oportunidades laborales, donde adquieren costumbres citadinas como el vestido, entrando en un proceso de aculturación. Actualmente, la migración de la población joven y adulta es hacia la provincia de Madre de Dios con fines laborales, trabajan en las minas, algunas de ellas son ilegales. Además la población migra por motivos educativos a Cuzco, Arequipa o Puno. Los migrantes siempre retornan a su localidad de origen, sobre todo para las celebraciones de las imágenes santas y el carnaval, trayendo consigo nuevas prácticas vestimentarias. Muchos de los sampablinos y tinteños que han concluido sus estudios universitarios retornan al pueblo para el ejercicio de su profesión y asumir cargos políticos distritales.

Aspectos teóricos, conceptuales y metodológicos

Este estudio es sobre los significados socioculturales que el vestido indígena tradicional tiene actualmente en los pueblos de San Pablo y de Tinta. Nuestro trabajo sigue la

propuesta semiológica de los estudios del vestido¹³ que lo abordan como un medio de comunicación de significados. La semiología es el estudio de los signos¹⁴ en sociedad, en que se estudiará al vestido como un signo. Se sigue la propuesta de signo¹⁵ del lingüista Ferdinand de Saussure, la palabra signo designa al conjunto y reemplaza el “*concepto e imagen acústica*” respectivamente con *significado y significante*; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total de que forman parte” (1977: 129). Al estudiar el vestido como un signo, es decir como un conjunto, vamos a referirnos al significante que es el lado “material” porque puede ser captado por los sentidos y al significado que es “más abstracto”.

El etnólogo Yves Delaporte (1984), propone el estudio del vestido como una “dualidad”¹⁶ fundamentada en el signo. Este autor refiere que el vestido está conformado por dos caras, material y abstracta que corresponden al significante y al significado respectivamente. El lado material del vestido es el objeto-significante que requiere de un “análisis de tipo tecnológico” y el lado abstracto es el significado del objeto que puede expresar prestigio, poder, afectos, identidad, estado civil, estado de ánimo, etc. que necesita del estructuralismo de Levi-Strauss para ser entendido. Esta propuesta metodológica de la “dualidad del vestido” (Delaporte 1984) permite estudiar el vestido, por un lado, como objeto, tomando en cuenta las características materiales de la indumentaria como el corte o la forma, el material, el color, el adorno hecho de bordados con máquina de coser y la tecnología con la que fue confeccionada, y, por el otro, conocer los múltiples significados “abstractos” del vestido, ya sean sociales, religiosos, culturales, identitarios, políticos, económicos y estéticos.

¹³ Entre los que se encuentran Umberto Eco (1976), Yves Delaporte (1984), Joanne Entwistle (2002), Malcolm Barnard (2002). También está Roland Barthes (1967) que analiza la moda desde la semiología. Este autor analiza el “vestido-objeto” que son fotografías y diseños, el “vestido-escrito” que es “descrito, transformado en lenguaje” y el “vestido real”. El análisis de Barthes se centra en los dos primeros vestidos, trabaja a partir de las descripciones de la prensa, principalmente de dos revistas de moda francesas: *Elle* y el *Jardin des Mondes*” (Monneyron 2017: 55. La traducción es nuestra).

¹⁴ Los signos son percibidos, pueden ser “objetos concretos, olores, sensaciones táctiles, palabras escritas o dichas, sonidos, dibujos y gestos son algunos de las muchas cosas que pueden servir como signos” (Barfield 2000: 562). Otro aspecto importante es que los signos son “una herramienta excepcionalmente importante en la interacción humana, ya que permiten a los actores concretar y transmitir a otros experiencias personales del mundo, abstracciones mentales e información sobre emociones y otros estados internos” (Barfield 2000: 562).

¹⁵ En el campo de la lingüística, donde la lengua es considerado como “el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característicos de todos; en este sentido la lingüística puede erigirse en el modelo general de toda semiología” (Saussure 1977: 131), el signo lingüístico es la unidad lingüística hecha de la unión de dos términos, concepto e imagen acústica, el primero es “más abstracto” mientras que el otro es “material” porque puede ser captada por los sentidos, a la unión de estos dos elementos, el lingüista Ferdinand de Saussure denomina signo.

¹⁶ El vestido no es el único objeto que tiene esta dualidad, también está la vivienda que “al mismo tiempo es construcción material y reflejo de una organización social, a veces de una cosmogonía” (Delaporte 1984: 53).

Delaporte señala que el lado abstracto del vestido puede adquirir mayor importancia que el lado material sin que éste deje de ser indispensable.

Delaporte propone dos ideas para el estudio del vestido, la de “variantes contextuales” que evalúa el uso vestimentario en contextos diferentes y la de idea de “sistema” que permite entender al vestido como un sistema vestimentario porque el “vestido no es solamente la yuxtaposición de un cierto número de prendas que podrían ser descritas o colectadas independiente las unas de las otras” (1984: 52). La idea de entender el vestido como un sistema hace que se tenga información de todas las prendas que conforman el sistema vestimentario, y no solamente de las prendas más bonitas, más conocidas, más finas, permitiendo así un conocimiento completo del vestido como un sistema, así se tiene el sistema vestimentario de fiesta, tradicional o “moderno”. Estas dos propuestas sirven tanto para la recolección, descripción y análisis del vestido. Éstas nos permiten estudiar el vestido de fiesta como un sistema vestimentario, completo o parcial, tradicional y “de moda”, el vestir en contextos diferentes, y conocer los códigos vestimentarios y las sanciones sociales.

El semiólogo Umberto Eco, estudia como los vestidos comunican significados. Sigue la propuesta del “carácter comunicativo de la semiología”, analiza y explica el carácter comunicativo del vestido dentro del marco de una sociedad en la que “todo es comunicación” (1976: 9) y considera al vestido como un instrumento de comunicación. Este autor encuentra que hay instrumentos de comunicación que desempeñan funciones y otros que modifican físicamente “las cosas” que se interponen en la comunicación y se convierten en actos comunicativos. En este sentido, el vestido es una de esas “cosas” que modifican nuestro cuerpo, es en ese momento que el vestido se convierte en “un acto comunicativo” ya sea del estado civil, del lugar de origen, del grupo étnico de procedencia, del estatus social, etc. Siguiendo esta propuesta los vestidos, indígena tradicional y “de moda”, son entendidos como “actos comunicativos” en los contextos festivos donde son vestidos. Los sistemas vestimentarios, completo o parcial, y la forma de vestir ciertas prendas, el color de las prendas, el colorido del bordado, etc. están llenos de significados en relación con el contexto festivo. Los significados comunicados pueden ser de “orden social” (Barnard 2002), “expresiones de valores culturales” (Dransart 2000), “de orden estético” (Entwistle 2022), de autoridad (Eco 1976).

El vestido

El vestido ha tenido un rol importante en la historia de los diferentes pueblos de la región andina. Desde la aparición del textil en los Andes, hace más de cinco mil años, se ha convertido en una práctica importante y constante en las culturas del antiguo Perú, se han desarrollado casi todas las técnicas textiles existentes¹⁷, entre ellas el bordado. El vestido como los textiles, tuvieron un rol social, étnico, político, económico, simbólico e ideológico en el antiguo Perú, incluso estos roles se han mantenido en las sociedades andinas contemporáneas. El vestido, al ser un objeto creado por el hombre, forma parte de la vida material y es considerado como una de las “realidades de la vida social”, junto con la bebida, la alimentación y la vivienda conforman las “necesidades imperiosas” (Braudel 1984: 284).

El término vestido, tiene una amplia significación, Joanne B. Eicher y Mary Ellen Roach-Higgins indican que la palabra vestido es un “término completo que sirve para identificar tanto a los cambios directos del cuerpo como a los elementos añadidos a éste” (1992: 16). Las autoras consideran esta definición neutral, a partir de la cual clasifican al vestido en dos tipos, en uno que hace modificaciones directas sobre el propio cuerpo como el tatuaje, la pintura corporal y la escarificación. Y, el otro vestido es el que se añade sobre el cuerpo como faldas, túnicas, pantalones, etc. Las autoras refieren que estos vestidos tienen propiedades que facilitan el estudio, descriptivo y analítico, como el color, la forma, la textura, el diseño de la superficie y el olor. En este trabajo seguimos la propuesta del vestido como todo lo que se añade sobre el cuerpo, ya sea la ropa y los accesorios vestimentarios, nuestras descripciones vestimentarias ponen énfasis en las formas, los colores, los adornos, los accesorios, y, en la medida de lo posible se hace referencia a los materiales empleados en la confección de los vestidos a lo largo de la historia cuzqueña, desde el atuendo prehispánico del grupo étnico de los canchis, pasando por la indumentaria inca, los atuendos “mestizos” de los incas nobles de la colonia, la ropa de los indígenas en la república, hasta el vestido indígena tradicional contemporáneo de los pueblos de San Pablo y de Tinta.

El acto de cubrir el cuerpo con vestidos se llama vestirse. El hombre no sólo se viste para cubrir el cuerpo y protegerlo del medio ambiente, también lo hace para adornar el cuerpo, convirtiéndose el vestido en un “elemento estético” haciendo que el hombre se presente como un individuo adornado (Entwistle 2002). Al respecto Joanne Entwistle refiere

¹⁷ Ver los trabajos de Arnold y Espejo (2019), Del Solar (2017), Desrosiers (1992, 2018), D’Harcourt (2008[1934]), Hoces de la Guardia y Brugnoli (2006), Kaufmann-Doig (2002), Phipps (2018).

que el “vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho hasta respetable y posiblemente deseable” (2002: 12). Definición que pone de manifiesto las implicancias sociales que el vestido y el vestir tienen en la sociedad porque ellos dicen algo acerca de nosotros.

En los pueblos de San Pablo y de Tinta el vestido y el acto de vestir no sólo tienen implicancias sociales sino también culturales y estéticas. El vestido se convierte en un objeto de lujo que solamente algunos pueden obtenerlo y vestirlo, existe la preocupación de mostrarse como individuos adornados, esta preocupación por presentar al cuerpo adornado ya se manifestaba entre los incas¹⁸ y entre los nobles incas de la colonia¹⁹. Analizamos el vestido y el acto de vestirse en los contextos festivos que es donde los vestidos dicen algo acerca de nosotros, el cuerpo se presenta adornado, preparado para el mundo social. Los portadores lucen apropiados, respetables y hasta deseables como sucede con el vestir de los jóvenes durante el carnaval o de los responsables de organizar las fiestas patronales de San Pablo y de Tinta en los que visten respetables.

La moda en Cuzco

Sobre la moda como fenómeno social en el Perú no hemos encontrado estudios²⁰. La moda vestimentaria como fenómeno social, producto de la sociedad moderna y capitalista, aparece, muy probablemente, en el Perú en la tercera mitad del siglo XIX junto con la aparición de las fábricas²¹. Fue la capital, Lima y la élite citadina que primero adoptó este nuevo vestir, posteriormente fue imitada por las élites citadinas de las ciudades, como la de Cuzco. Georg Simmel en su estudio sobre la moda²² indica que ésta está regida por dos principios, distinción e imitación, y cumple dos funciones, de asociación y separación (2015).

¹⁸ Ver los estudios de Phipps (2018), Giuntini (2018), Murra (1970)

¹⁹ Ver los trabajos de O’Phelan (2007, 2003).

²⁰ La moda como concepto y fenómeno social aparece en el siglo XIX, asociada a la sociedad moderna, a las clases sociales, siendo una creación occidental (Monneyron 2017, Steel 2018). Frédéric Monneyron, en su libro *Sociologie de la mode*, señala que « La moda como nosotros la entendemos en Occidente: cambio perpetuo que afecta al conjunto de una sociedad no ha sido ni jamás fue una característica universal del vestido » (2017: 10).

²¹ No hemos encontrado estudios sobre la moda, como fenómeno occidental, en el Perú. Hay estudios desde una perspectiva histórica sobre el vestido en la colonial principalmente los de Scarlet O’Phelan (2007, 2003), hay otros estudios sobre la sociedad colonial que abordan el vestido como información adicional, entre ellos Waldemar Espinoza Soriano (1985), Javier Tord y Carlos Lazo (1985), Nathan Wachtel (1976). Entre los estudios recientes sobre el vestido está el trabajo de Olga Zaferson Aranzaens (2013) que estudia los vestidos tradicionales de los pueblos peruanos y su influencia en la moda actual, pero no aborda la moda y su historicidad para el caso peruano.

²² Nos hemos basado en los estudios de moda de Barnard (2002), Bell (1992), Bourdieu (2013), Deslandres (1990), Entwistle (2002), Erner (2013), Monneyron (2017, 2014), Lipovesky (2013), Steele (2018), Veblen (2000), Vigarello (2017).

Los principios expresan el carácter individualista²³ de los individuos que tienden a distinguirse de los demás y la tendencia de imitar aquello que es novedoso, mientras que las funciones de la moda son de carácter colectivo haciendo que los individuos se asocien en clases sociales y se separen de otras.

Estos principios y funciones permiten identificar a las clases sociales, el vestido “de moda”²⁴ se convierte en un instrumento de análisis, entendido en el sentido de signo, de la distinción social entre las clases que conforman la estratificación social cuzqueña. No se ha encontrado estudios sobre la moda o el vestido “de moda” en Cuzco, a pesar que Delia Vidal de Milla²⁵ (1968, 2000) estudia el vestido tradicional de los pueblos cuzqueños y su aplicación en la creación de moda, este no aborda la moda como tema y fenómeno social. La moda se vivió, en un primer momento, sólo en la ciudad y recién en el siglo XXI, la moda como fenómeno social hace su aparición en los poblados de San Pablo y de Tinta²⁶. La moda devela dos formas vestimentarias antagónicas, vestido “de moda” y ropa indígena, asociadas con dos estilos de vida (moderno y tradicional), realidades sociales (bonanza y miseria), prácticas culturales antagónicas (occidental y andina), dualidades que están asociadas con valoraciones vestimentarias positivas y negativas atribuidas a estos vestidos. Los principios y las funciones de la moda, así como el vestido “de moda” son empleados en las localidades de San Pablo y de Tinta, para conocer el significado que la ropa “de moda” tiene y sus consecuencias.

A pesar que Cuzco vivía la moda a un ritmo más lento que en otras ciudades como Lima, ésta motivó la aparición de especialistas en corte y confección, y la creación de un centro politécnico femenino, cuya propuesta era la creación de “la línea cuzqueña”, siendo una propuesta de moda desde Cuzco dirigida para la élite y los turistas que ya visitan la ciudad.

²³ Según Monneyron “las condiciones favorables para el nacimiento de la moda se encuentran en la instauración de las sociedades individualista, su principio fundamental y fundador” (2017: 13) (La traducción es nuestra).

²⁴ La ropa “de moda” se caracteriza por ser temporal, estar asociada con la sociedad de clases, con el lujo, con el capitalismo, con la mujer, con la frivolidad y con el consumo.

²⁵ Para el caso cuzqueños se tienen los estudios del vestido de Rodolfo Sánchez Garrafa (1970) cuya tesis trata sobre la función social del vestido en una comunidad campesina cuzqueña de Amaru, de Delia Vidal de Milla (1968, 2000) que aborda el vestido de las provincias cuzqueñas, junto a la actividad textil y a la propuesta de la “Línea Cuzqueña”.

²⁶ En mi tesis de licenciatura (2006) y de maestría (2008) estudio el vestido de San Pablo, hago una presentación cronológica pero no abordo la historia de la moda moderna como tal.

El vestido indígena tradicional

En Cuzco el vestido indígena hace referencia a la indumentaria utilizada por la población indígena-campesina, es un vestido tradicional que se impuso en la colonia. Este vestido se caracteriza, y aun lo hace, por el modelo occidental de las prendas que conforman este sistema vestimentario y por el material de su confección, en tela bayeta de confección local. El modelo y las formas de vestir las prendas se parece mucho a algunos vestidos regionales españoles como el de Ávila (centro de España)²⁷. El término indígena se emplea para identificar a la población local a la que se considera descendiente de las antiguas culturas peruanas, como los incas en Cuzco. Esta población vive en los pueblos, incluso algunas siguen en los territorios ocupados por los antiguos grupos étnicos, como los canchis.

El vestido no solo sirve para protegerse de las inclemencias del clima o para cubrir el cuerpo por el pudor, a más de estas funciones el vestido indígena es un medio de comunicación del estado civil, del estatus, de la responsabilidad festiva, del rol político, de la identificación, de la diferenciación social y étnica. En Cuzco hay trece vestidos tradicionales relacionados con las trece provincias que conforman el departamento, más sus variaciones provinciales que varían de pueblo a pueblo e incluso de comunidad a comunidad. Así, en los diferentes pueblos del departamento de Cuzco, la población indígena-campesina continúa vistiendo su vestido tradicional, muy pocas poblaciones lo usan cotidianamente y la gran mayoría lo viste en tiempos festivos. En sí, las formas de los vestidos tradicionales no tienen características particulares, los elementos que los distinguen son la cantidad y la talla de polleras, los modelos de las monteras, los tamaños de las llicllas, las técnicas en los adornos vestimentarios, el tamaño del chaleco y de la tabla casaca. Los investigadores María Elena Del Solar (2017), Sophie Desrosiers (1991), Penélope Dransart (2019), Edward Franquemont (1986), Linda Seligman (1978), Delia Vidal de Milla (2000) y Olga Zafferson (2013) describen, por ejemplo, las características de los vestidos y de los tejidos en los Andes contemporáneos. Estos autores consideran a los vestidos y los tejidos como los elementos más importantes de la diferenciación étnica, como son los ponchos, las llicllas y los adornos vestimentarios. El investigador Jean-Pierre Lethuillier (2007) considera al vestido regional del norte de Francia, que para nosotros es el vestido indígena tradicional, como un “vestido vivo”

²⁷ La localidad de Ávila se encuentra en el centro de España, el vestido tradicional de las mujeres campesinas de esta localidad en los años 1880, según Albert Racinet “sus sombreros son de paja negra y van coronados de cintas de terciopelo [...] Faldas de género vulgar pero de colores muy vivos, se rematan con terciopelo negro, dejándose ver los canesús”. (Racinet 2016: 287). En la ilustración de este traje tradicional español la forma y el porte de las polleras de estas mujeres se parecen mucho al de las mujeres de San Pablo y de Tinta, incluso el porte del “jubón” hasta la cintura es muy parecido (ver anexo 6).

porque está en permanente transformación. Definición que se sigue para el estudio del vestido indígena tradicional de San Pablo y de Tinta.

El vestido de fiesta ostentoso

Las culturas del antiguo Perú son sociedades del tejido, se han encontrado telas y vestidos finamente tejidos algunos son verdaderas obras de arte²⁸ que estaban destinados para el uso de los soberanos y eventos especiales dentro de la vida social como objetos y ofrendas rituales, para cubrir y enterrar a los muertos, para ir a la guerra, etc. Entre los antiguos peruanos ya había la distinción entre vestidos y tejidos de diario y de eventos especiales prueba de ellos son los materiales y las técnicas empleados en la confección como los famosos fardo funerarios Paracas, las gasas de Nazca, los textiles Wari, los unku Inka, las tumbas encontradas de los distintos gobernantes que visten túnicas y la utilización de accesorios, aretes, collares, brazaletes, diademas, narigueras, cubre bocas, gorros, zapatos, etc. hechos en oro, plata, espondilos, turquesas, etc, junto a tejidos en fibra de vicuña y plumas, que al día de hoy estos vestidos serían considerados como objetos de lujo y de ostentación.

Esta preocupación por presentarse como individuos adornados se ha mantenido hasta la actualidad, en los poblados cuzqueños se siguen practicando la actividad textil, hay dos tipos de vestidos, de diario y de eventos especiales. El vestido de fiesta es el más elaborado, está confeccionado con técnicas vestimentarias de mayor complejidad (bordados y técnicas textiles), en materiales finos (lana de alpaca y paño) y tiene adornos (diseños vestimentarios y motivos textiles, *pallay*), a pesar de no tener buenas condiciones económicas, los indígenas-campesinos de San Pablo y de Tinta siempre han sabido presentarse con “ropas de fiesta”, alfileres de plata, ponchos y llicllas adornadas con motivos textiles, cintas labradas para sujetar las monteras, jubones adornados con botones, polleras, pantalones y chalecos bordados.

A este vestido de fiesta lo vamos a estudiar como un “vestido ostentoso”, siguiendo la propuesta de Thorstein Veblen (2000) del vestido como una expresión de la cultura pecuniaria y del derroche ostensible de bienes, haciendo del atuendo un vestido ostentoso que es bello y lujoso; y tomando el estudio de Quentin Bell (1992) sobre este vestido en la sociedad europea del siglo pasado. Abordar la ropa de fiesta de San Pablo y de Tinta como vestido ostentoso,

²⁸ Junius Bird ya resaltó esta característica de los tejidos del antiguo Perú (en Murra 1970: 15).

lujoso nos permite, -ir más allá de su valoración de “vestido bonito”, “adornado”-, analizar y conocer su valor social, como un elemento de la distinción social, su “valor estético” como un objeto de arte y al mismo tiempo de expresión de la estética local, y finalmente su “valor cultural” como una expresión de “la construcción cultural de la identidad expresada en el cuerpo”, según Valerie Steele (2018: 12)

Este estudio está organizado en cinco capítulos, van desde aspectos generales del vestido y del vestir en Cuzco hasta las particularidades del vestido tradicional y del vestir en los principales contextos festivos y días especiales de los pueblos de San Pablo y de Tinta. Este esquema sigue una secuencia histórico-temporal y lógica-sistémica, de manera que éste nos permite tener una visión general del vestido y de la moda en Cuzco, y de forma particular sobre los tipos de vestidos, los materiales de confección, las formas y adornos vestimentarios, los cambios e innovaciones del vestido, y las prácticas vestimentarias en contextos festivos específicos. Estos temas permiten conocer el significado del vestido tradicional y del vestir en San Pablo y en Tinta. Los capítulos abordan aspectos históricos, descriptivos, antropológicos, simbólicos y sociológicos, algunos son productos de los datos históricos, de la recopilación de información de estudios precedentes, etnográficos (descripciones y conversaciones²⁹ con los pobladores sampablino, tinteños y cuzqueños, así como con los bordadores de las localidades Tinta y Marangani) y otros temas se han originado en la observación y descripción de objetos que integran las colecciones museográficas de piezas textiles (inca y colonial), de cerámica (inca) y de objetos vestimentarios (inca, colonial, republicano y contemporáneo), así como en la observación y análisis de las fuentes visuales (vasos de madera [*qero*] de los siglos XVI, XVII y XVIII, pinturas cuzqueñas de los siglos XVII y XVIII, grabados del siglo XIX, fotografías de los siglos XX y XXI y objetos vestimentarios *in situ* por ser un “vestido vivo”). Información que permite llegar al aspecto analítico e interpretativo del vestido y sus significados en un tiempo y espacio determinado.

El primer capítulo trata sobre el vestido y el vestir en Cuzco antiguo y colonial. En este capítulo se da a conocer el origen mítico del vestido en los Andes, las formas y tipos de

²⁹ Se ha visitado el distrito de Tinta en los años 2019 y 2022. También en el 2022 se ha visitado el taller de la bordadora Ildred Ccalle Barrientos en el distrito de Marangani. Se completa la información obtenida con mis investigaciones de años anteriores sobre el vestido, los rituales, las fiestas y la práctica textil de las localidades de San Pablo y de Santa Bárbara.

vestidos, los materiales empleados en la confección, la aparición de la moda vestimentaria “a la española”, la aculturación vestimentaria que provocó la aparición de la “moda andina virreinal” y la adopción de prendas vestimentarias occidentales. Los vestidos de ocasiones especiales observados son, en la medida de lo posible, contextualizados, abordados como un vestido ostentoso, lujoso y bonito. Este capítulo está orientado bajo la perspectiva histórica de los estudios historiográficos del vestido.

El segundo capítulo está consagrado al estudio del vestido y la moda, de la ropa indígena y “de moda”, en la ciudad de Cuzco entre la tercera mitad del siglo XIX y XX, tomando como referencia la historia de la moda moderna, evolución cronológica y estilística. En este capítulo se trata del rol que tuvo la naciente industria textil cuzqueña en el vestir de los cuzqueños de la ciudad y de los pueblos. Este capítulo tiene por objetivo identificar y describir los vestidos “de moda”, las formas y los materiales vestimentarios, y la propuestas vestimentaria de la “moda andina rural” que existían en el Cuzco urbano, así como resaltar la notoriedad que el vestido indígena, de los pueblos de San Pablo y de Tinta, adquirió en Cuzco y en Lima, y la utilización de la indumentaria indígena de las provincias cuzqueñas como inspiración para la creación de la “línea cuzqueña” de moda, primera colección del “vestido étnico”. En este capítulo el vestido es analizado como un signo de la distinción social y étnica entre las clases sociales cuzqueñas (“decentes”, “las mestizas”, “cholos” e indígenas).

El tercer capítulo está dedicado al estudio del vestido-objeto o vestido-significante, ropa tradicional y “de moda” en San Pablo y Tinta. Se estudia, siguiendo la “dualidad del vestido” de Delaporte, el lado material del vestido, se hace una descripción y análisis de tipo tecnológico, forma, material, adornos y color. Para conocer el vestido tradicional es necesario referirnos al origen de su aparición y a la descripción de las piezas vestimentarias que conforman el sistema vestimentario tradicional, conocer los materiales de confección, la práctica del bordado y la técnica textil del bordado con máquina de coser (*maquinasqa*) que han llevado a la “estilización” del vestido indígena, los cambios, innovaciones y características del vestido indígena tradicional, la vigencia y abandono en el guardarropa de este vestido. También se aborda los fenómenos de moda y los tipos de vestido según su uso, vestido cotidiano y vestido de fiesta u ostentoso. El objetivo de este capítulo es de conocer el origen, los aspectos materiales, sus cambios y características del vestido tradicional que los distinguen de los vestidos de los otros pueblos y provincias cuzqueñas.

El cuarto capítulo trata sobre los usos del vestido de fiesta tradicional y “moderno”. Se describen las principales celebraciones, -católicas, no católicas y eventos especiales- de los pueblos de San Pablo y de Tinta y se analiza los vestidos de fiesta que son utilizados en estos contextos festivos. Las fiestas tienen códigos vestimentarios cuya falta acarrea sanciones. El objeto de este capítulo es de identificar que vestidos se utilizan en las diferentes celebraciones, y posteriormente analizar el uso del vestido de fiesta tradicional en los diferentes momentos festivos de cada una de las celebraciones descritas del calendario festivo.

El quinto capítulo está consagrado a la interpretación de los significados de los vestidos tradicional, “de moda” y del vestir en los contextos festivos anteriormente descritos. Para la interpretación se toma en cuenta el sistema vestimentario tradicional completo, parcial o alguna pieza vestimentaria, los adornos vestimentarios y la iconografía textil. Los significados de los vestidos son entendidos en relación con el contexto y los momentos festivos, ya analizados en el capítulo precedente. En los significados, estético del vestido tradicional y simbólico de la iconografía textil de la *unkuña* se analiza la iconografía vestimentaria y textil en correlación con la cerámica, la arquitectura inca, la ornamentación de las iglesias y viviendas coloniales, la pintura colonial, los textiles arqueológicos y coloniales, los objetos y acciones rituales contemporáneos. Las significaciones del vestido tradicional nos permiten entender la identidad local y provincial que se expresan y comunican a través del vestido.

Por último, se encuentran las conclusiones, el glosario, la bibliografía y los anexos (mapa, fotografías y cortes de periódico). Las palabras en quechua están escritas tal cual son pronunciadas por los pobladores de San Pablo y de Tinta. Cuando la palabra Canchis aparece con mayúscula es el nombre de la provincia y *canchis* hace referencia al grupo étnico pre-inca. Las fotografías que no indican el autor o la procedencia son mías.

Capítulo I

“El vestido ostentoso”

1.1. Vestido y textil entre los incas

1.1.1. El origen del vestido y el textil

A. El mito inca de la creación

Los incas no tuvieron escritura, la transmisión del conocimiento fue oral, los mitos³⁰ y los relatos fueron importantes en esta transmisión de saberes locales y la experiencia del pasado andino. Entre los mitos de origen está *El mito Inca de la creación*, cuyo extracto se transcribe a continuación:

“Tiqzi Wiraqochan, el Creador [...] se estableció en Tiahuanaco y allí creó las aves y los animales, las serpientes, los insectos, y a los hombres. A los hombres los hizo de arcilla, modelándolos y pintándolos con el estilo de peinado que debían usar y los vestidos que debían llevar. Les dio vida y les dijo que deberían ir por debajo de la tierra y emerger en los lugares donde él había decidido que deberían morar [...] Después de que la creación estuvo terminada, Teqzi Wiraqochan envió a los dos ayudantes que le quedaban para que llamaran salir de la tierra a la gente recién creada y les enseñaran como vivir”. (Rowe 2003: 146)

Este mito³¹ cuenta la historia de la creación general de los Incas a cargo del dios Creador llamado Ser Supremo, *Teqsiwiraqochan* (“dios fundamental”) o *Pachayachachi* (“creador del mundo”). En este mito hay tres aspectos importantes que se abordan en relación con el vestido, 1) es una creación divina, 2) está constituido por ropas y tocados, y 3) posiblemente haya relación entre vestido y poblados. En efecto el modelador del vestido, también de los hombres es el Creador cuando se dice que “a los hombres los hizo de arcilla, modelándolos y pintándolos con el estilo de peinado que debían usar y los vestidos que debían llevar”, siendo el Creador quien determina cómo debían vestirse y qué peinado usar, pudiendo esta creación del vestido ser entendida como “una regla vestimentaria”. Además este fragmento nos indica que los hombres llevaban vestidos y tenían peinados y posiblemente tocados, este hecho podría indicar la “obligación” que los hombres tenían de llevar puestos vestidos y usar sus peinados. Este elemento está relacionado con el último aspecto que indica

³⁰ Franklin Pease (1980) precisa que los mitos fueron recogidos por los cronistas entre los siglos XVI y XVII, provenientes principalmente de la zona de Cuzco por ser el centro del poder estatal.

³¹ John Howland Rowe en su artículo “Los orígenes del culto al Creador entre los incas” (2003) refiere que este mito fue una compilación tardía porque los lugares donde se desarrollaron los eventos fueron distantes de Cuzco y desconocidos para los Incas antes del reinado del Inca Pachacutec (de 1438 a 1471), por lo que se le considera a este Inca como el posible creador del culto al dios *Teqsiwiraqochan*. Este autor señala que “el Ser Supremo se representaba con forma humana, pero los incas no sabían dónde vivía” (2003: 145).

Para mayor información sobre el estudio de este mito ver: Franklin Pease *El dios creador andino* (2014), Claudette Kemper Columbus “Madre-padre-criatura: el dios andino transcorriente, Wiraqocha” (1995), entre otros.

la posible relación entre vestido y poblado, en función con la “orden” que dio el Creador a los hombres cuando les dijo que “deberían ir por debajo de la tierra y emerger en los lugares donde él había decidido que deberían morar”. Los hombres salieron en diferentes lugares, posiblemente cada grupo llevaba un vestido y peinado que eran distintos al vestido y peinado de los hombres que salían en otras localidades, ya que se dice “con el estilo de peinado”, esta precisión nos sugiere que pudo haber habido diversos tipos de peinados, tocados que distinguían a los hombres de un pueblo con otro. Cada uno de los pueblos pre-incas que vivían en los territorios, que después serán conquistados por los incas, y los mismos incas tenían su vestido, su peinado y su tocado propios que los distinguían, por ejemplo éstos llevaban un *llauto* como signo de identificación étnica, los *canchis* “andaban vestidos, y traen por señal en las cabezas una trenzas negras que les viene por debajo de la barbar” y los *canas* (k’anas) “andan todos vestidos y los mismo sus mujeres, y en la cabeza usan ponerse unos bonetes de lana grandes y muy redondos y altos” (Cieza de León 2005: 251). Esta diferencia vestimentaria entre los pueblos antiguos fue mencionada por el cronista español Pedro de Cieza de León (2005[1553]) y está representada por el cronista peruano Felipe Guaman Poma de Ayala (1980[¿1615?]) en sus dibujos de los “capitanes” de las regiones que conformaban el *Tawantinsuyu* (*Collasuyo*, *Chinchaysuyo*, *Antisuyo* y *Condesuyo*) y de las “señoras” de estas regiones (imagen 1). Para los incas era importante que los pueblos conquistados sigan conservando su vestido, tocado y peinado (signos de identidad étnica) para poderlos identificar en las grandes ceremonias estatales como la *Citua* que tenían lugar en Cuzco en el mes de septiembre. Actualmente cada uno de los pueblos de Cuzco sigue teniendo su vestido y textil que les sirve como signos de identificación y distinción étnica. Es probable que la distinción vestimentaria entre pueblos se haya mantenido porque tuvo su origen en las “reglas vestimentarias” y en la “orden” dada por el Creador en el antiguo Perú.



Imagen 1. Capitán y señora del Qollasuyo (Guaman Poma tomo I, 1980: 208 y 213).

B. El vestido y las edades andinas de Guamán Poma

El cronista Guaman Poma en su libro *Nueva Corónica y Buen Gobierno* hace referencia a la “edades andinas”, concebidas en relación con las edades del mundo occidental. Franklin Pease³² en el análisis que hace de esta crónica refiere que a pesar de la influencia del cristianismo el cronista “da una visión del pasado que se puede considerar estable” (1980: XIX). Las cuatro edades (imagen 2) resumen elementos importantes de la imagen andina del pasado, haciendo referencia al desarrollo de la vida material como los tipos de vestidos, tejidos, accesorios y materiales vestimentarios, así como a las categorías del sistema de pensamiento y a las formas de organización.

La primera edad es de los *Uari Uiracocha runa*, fue la primera generación de indios, a partir de la cual se multiplicaron las demás generaciones. Añade Guaman Poma que “esta gente no sabía hacer nada, ni sabía hacer ropa, vestíanse hojas de árboles y esteras tejidas de paja, ni sabían hacer casa, vivían en cuevas y peñascos, todo su trabajo era adorar a Dios [...]” (1980: 38). El cronista en su dibujo de esta edad retrata a una pareja que viste una especie de túnica de hojas que les llega hasta encima de las rodillas, lucen cabello largo y suelto, van descalzos y no llevan ningún aderezo. El personaje masculino luce una especie de barba. **La segunda generación de los *Uari runa*** hizo chacras, andenes, acequias para aprovechar el agua de los ríos, lagunas y pozos. El cronista indica que “sus casitas parecen horno que ellos llamaban *pucullo*. No sabían hacer ropa sino que se vestían de cueros de animales sobados, y se vestían de ello”, añade que “el vestido que tenían de pellejos sobados

³² Pease en la introducción a la obra de Guaman Poma analiza su propuesta de “las edades del mundo” andino (1980: I-LXXXIX).

de poca costa, como dicho primero de hojas de árboles, luego de esteras hechas de paja, luego de pellejos de animales” (*ibid.*: 42, 44). En su dibujo la pareja retratada viste una especie de túnica muy probable de cuero de camélido que llega hasta por encima de la rodilla, no llevan aderezos, la mujer tiene cabello largo y lo luce suelto, el varón lleva cabello medianamente largo y va descalzo.

En la tercera edad de los *Purun runa* hubo mejoras en la vida material, se edificaron casas con paredes de piedra y techos cubiertos de paja, aparecen reyes, señores y capitanes. En lo que respecta al vestido el cronista indica que:

“comenzaron a hacer ropa, tejido e hilado, auasca y de cumbe, y otras policías y galanterías y plumajes”, precisando que “estos indios de Purunruna comenzaron a tejer ropa con vetas de colores y teñir lana de colores y criar mucho ganado, uacay poco, y comenzaron a buscar plata y oro y la plata de estos dichos fueron llamados puron cullque, puron cori, el cobre anta capayla coylo uarox, el plomo vanatite, estaño yuractite, oro pimente atocpacorin, comenzaron a hacer vestidos de plata y de oro macizo, canipo chipana guayta aquilla meca poronco tinya cusma taua cacro topo y otras vajillas y galanterías y riquezas de esta gente” (*ibid.*: 44, 45).

Con relación a los enfrentamientos entre pueblos dice Guaman Poma que “con otro pueblo y otro pueblo tuvieron guerra y se saquearon la ropa y vestidos, oro, plata y entre ellos bailaban y cantaban con tambores y pífanos” (*ibid.*: 46). En el dibujo los personajes aparecen retratados delante de una vivienda, el personaje femenino lleva lliclla, sujeta en el pecho por un *tupu*, *anacu* y no lleva tocado; por su parte el personaje masculino viste capa que cubre los brazos, *unku* hasta debajo de las rodillas. Ambos llevan el cabello suelto, calzan sandalias y sostienen la rueca y la lana, lo que indicaría que están hilando y que practicaban la actividad textil. La mujer lleva como aderezo el *tupu* con cabeza redonda y el varón el *llauto* del que se extiende, al parecer, una flor.

En la cuarta edad de los *Auca runa* o *Aucapacha runa* hay diversidad de cultivos y crían ganado, poseen mucho oro y plata, construyen fortalezas que llaman *pucara*, en las uniones entre varón y mujer se entregaban dotes de vestido y ganado. Se producen enfrentamientos y guerras entre señores y reyes de los pueblos, Guaman Poma dice que “fueron muy crueles, que se robaron sus haciendas, ropa, plata, oro, cobre, hasta llevarle las piedras de moler” (*ibid.*: 48). Se forman nuevos poblados y aparece una jerarquía social y administrativa. En lo que respecta al vestido el cronista indica que “traen anaco, los hombres como las mujeres todos son indios de guerra” (*ibid.*: 55). Este cronista identifica a los *Auca*

runa como “gente rica” porque poseían “oro y plata, vestidos y ganados, con todo eso adornaron a Dios y tuvieron fiestas ellos” (*ibid.*: 57). Los *Auca runa* se relacionan con los gobernantes incas del Tawantinsuyo. En el dibujo se representa un enfrentamiento, los personajes masculinos visten *unku* y dos llevan una especie de collar con un gran círculo, van descalzos, llevan unos gorros que podrían ser cascos, algunos llevan escudo, otros armas que llamaban *chasqa chuqui*³³ y dos de los personajes llevan una especie de lanza.

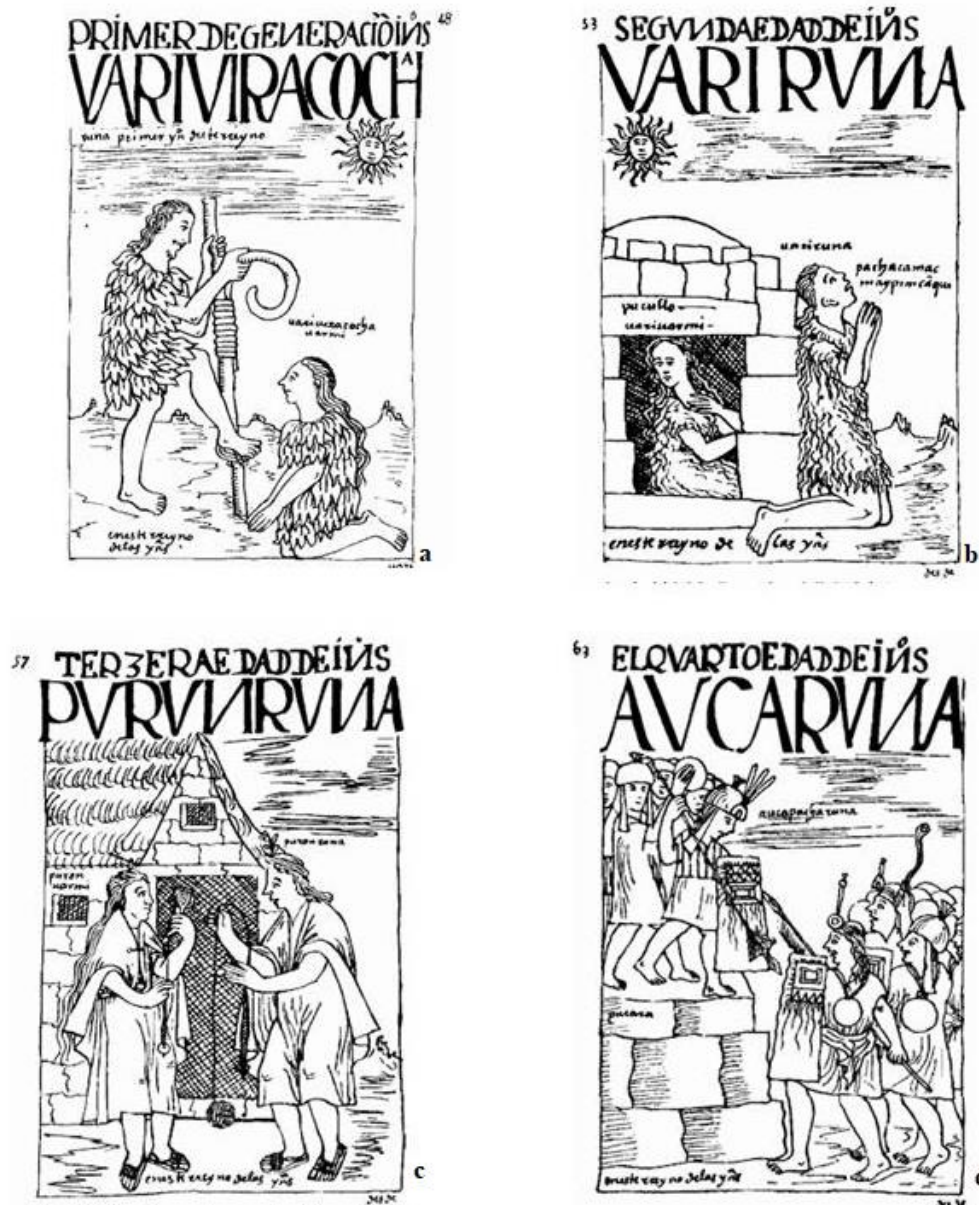


Imagen 2. Las Edades del mundo: a) Primera edad: *Uari Uiracocha runa*, b) Segunda edad: *Uari runa*, c) Tercera edad: *Purun runa* y c) Cuarta edad: *Aucapacha runa* (Guaman Poma tomo I, 1980: 125, 128, 130 y 134).

³³ Guaman Poma menciona una serie de nombres como: “zuchac sacmana, chambi, uarauca, conca cuchona, ayri uallcanca, purapura umachuco, uayllaquepa antara” (en Pease 1980: 48).

Cada una de las edades o generaciones se caracteriza por el vestido y el material empleado, siendo éste un elemento exterior que permite identificar a cada una de ellas. Las edades andinas presentan, por un lado, una visión lineal del vestido y, por el otro, la importancia que tuvo el tejido y la ropa. De hecho la visión lineal del vestido de Guaman Poma se manifiesta en la secuencia de la materia prima vestimentaria y de los ornamentos en relación con las edades, que van desde los vestidos de hojas de árboles y de cueros de animales -este último material nos indica que cazaban animales o que probablemente tenían camélidos- en las dos primeras edades hasta los tejidos, camisas de oro y plata, así como ornamentos plumarios, de oro y plata que aparecen en la tercera generación. En ésta se dice que criaban bastante ganado (ya habían domesticado a los camélidos) y aprendieron la actividad textil, y también conocieron los metales (oro, plata, cobre, estaño), con los que elaboraron adornos vestimentarias, así como el arte plumario con el que realizaron camisas y aderezos (imagen 3), cuyas elaboraciones requerían de un conocimiento más complejo y especializado.



Imagen 3. a) “Unku chimù-inca con aplicación de pequeñas placas de oro” (en Kauffmann-Doig 2002: 873). b) “Unku incaico [de plumas] con una representación dual en el pecho, que combina el signo escalonado, que alude a la *Pachamama*, y, al mismo tiempo, reproduce en forma estilizada la figura de un ave con las alas desplegadas. Abajo el emblema ‘cresta de ola’” (en Kauffman-Doig 2002: 881).

Otro elemento también importante en esta visión lineal es la forma del vestido, no hay diferencias en cuanto al sexo, varones y mujeres visten con el mismo modelo, es en la tercera generación que el vestido presenta una mayor complejidad en cuanto a la confección (textil y

metalúrgica), al número de prendas utilizadas (túnica, capa, sandalias) y a los ornamentos plumarios, de oro y plata que vestían. Esta visión lineal del vestido presentada por Guamán Poma podría estar relacionada con la secuencia de surgimiento de las sociedades que se refieren en las edades andinas, es decir con la aparición de los primeros asentamientos humanos, pre-incas de cazadores y recolectores, cuya población vivía desnuda y vestía con hojas y pieles de animales, posteriormente surgen los incas con quienes está asociado la agricultura y la ganadería, así como el arte textil y el uso de vestidos, considerando a los incas como los “civilizadores” (cf. Phipps 2018). En el mito de la fundación de los incas se menciona que la pareja mítica de Manco Capac y Mama Ocllo³⁴ fueron quienes instituyeron el orden, las ciencias y las artes, considerándolos “como los héroes civilizadores de la región”. Se cuenta que fue Manco Capac quien enseñó las artes de la guerra, la construcción de canales de riego y terrazas de cultivo, mientras que Mama Ocllo “instruyó a las mujeres en el arte del tejido y la agricultura” (Rostworowski 2006: 18). En la versión del mito de fundación de los incas de Los hermanos Ayar, Mama Ocllo está asociada con el culto a la tierra y a la agricultura. Tanto en el mito del Creador como en el de las Edades andinas se considera a los incas como los iniciadores del arte del tejido y el uso de los vestidos y que de esta manera los incas habrían “llevado la civilización a los pueblo andinos” (Phipps 2018:91).

El otro elemento que nos muestra las edades andinas es sobre la importancia que tuvo el tejido y la ropa. En las dos primeras generaciones se mencionan que “no sabían hacer ropa”, pero en la tercera generación se dice que “comenzaron hacer ropa” porque ya tejían, hilaban, teñían y tenían variedades de tejidos, *awasqa* (tejido burdo) y *cumbi* (tejido fino). Así la frase “no sabían hacer ropa” se entiende en el sentido de no saber tejer, por lo que se vistieron con hojas de árboles y con pieles de animales en un inicio. Creemos que el término ropa se utilizó para designar a vestidos de lana y que requerían de mayor complejidad en su elaboración como los vestidos tejidos, los de oro y plata. Sugerimos que hubo una correspondencia entre los materiales vestimentarios, el desarrollo de la vida material y la organización social. Es en la tercera edad que los indígenas hubieron adquirido mayores conocimientos en lo que respecta a la agricultura, pastoreo, metalurgia, elaboración de textiles

³⁴ Este mito fue escrito por el cronista mestizo Inca Garcilaso de la Vega. Este mito trata sobre la fundación del Estado inca a cargo de la pareja mítica Manco Capac y Mama Ocllo quienes salen del lago Titicaca en busca de un valle fértil, para fundar lo que sería el Estado inca. Este mito es uno de los más difundidos, María Rostworowski refiere que hay varias versiones de éste (2006: 18)

y adornos vestimentarios como “canipo³⁵, chipana y topo”. Por lo que el vestido se hace más complejo, para su elaboración se desarrollaron técnicas tintóreas y tuvieron tipos de textiles. A medida que aumenta la complejidad vestimentaria también lo hace la organización social, comienzan a aparecer Señores, reyes, capitanes, apareciendo la jerarquía social, muy posiblemente éstos vestían con camisa de plumas, tejidos *cumbi*, camisas de oro y plata.

En las dos últimas generaciones, la ropa y el tejido fueron considerados como objetos preciados, por un lado se entrega como dote junto con el ganado y por el otro era botín junto con el oro, plata y cobre que se llevaban de los pueblos cuando se les invadía. Las camisas de plumas, de oro, de plata y los de tejidos *cumbi* fueron considerados como objetos de riqueza, a los que poseían estos objetos se les consideraba como “gente rica”. Siguiendo a Guaman Poma podemos decir que la ropa y el textil se consolidaron en la tercera y cuarta generación, y el textil comenzó a cumplir funciones dentro de la vida social, política, económica, ceremonial y étnica entre los incas (Murra 1970, Phipps 2018). Actualmente los textiles y ropas siguen cumpliendo estas funciones en las sociedades andinas contemporáneas.

1.1.2. El textil y vestido inca

La práctica del hilado y del tejido en el área andina surgió mucho antes que los incas (siglo XV), de hecho los primeros fragmentos de tejido fueron encontrados en Huaca Prieta³⁶ (La Libertad, Perú) que tienen una antigüedad de aproximadamente cinco mil años. Según información arqueológica los pueblos del antiguo Perú practicaron el arte textil empleando diversas técnicas textiles³⁷ que les permitió elaborar variedad de tejidos de gran calidad técnica y estética, ubicándolos entre “los más finos tejidos jamás hechos” (Junius Bird en Murra 1970: 15), convirtiéndose así en “expresiones artísticas” (Phipps 2018: 91).

³⁵ Entre los accesorios tenemos: “*Kanipu*. s. GH. *Canipu*: Plancha de plata para la frente señal de los nobles (I: 50)”. “*Chipana*. s. GH. *Chipana*: Manilla (II: 581)”, “*Tupu*. s. GH. *Tupu*: El topo con que prenden las indias de saya (I: 347)”; “*t'ipki tupu, t'ipkiy*. fr. nom. o v. GH. *Ttipqui ttopo, ttipquini* prenderlas: Alfiler, o topo chico con que prenden las mantas (II: 400)” (Yapita *et al.* 2014: 60, 52).

³⁶ Kauffmann Doig sobre los hallazgos textiles en Huaca Prieta dice que: “Las telas peruanas más antiguas que se conocen son las encontradas en las excavaciones en Huaca Prieta [...], zona arqueológica muy antigua y correspondiente a una época en la que todavía no se conocía la cerámica (Bird 1948). Aunque las telas de Huaca Prieta no son nada primitivas, resultan mucho más toscas que las de periodos más recientes. Los distintos procedimientos usados en su fabricación son pocos y muy sencillos [...] Las telas de Huaca Prieta no son primitivas [...] las técnicas del torzal y del tejido fueron contemporáneas durante el periodo pre-cerámico en Huaca Prieta” (2002: 856). Las técnicas más antiguas en el mundo son: del torzal y de la red.

³⁷ Kauffmann Doig refiere que “Los peritos textiles (no solamente arqueólogos entusiastas) dicen que los antiguos peruanos utilizaron prácticamente todas las técnicas de tejido y adorno textil conocidas hoy en día, con excepción del estampado con máquina, y de algunos procedimientos muy especiales inventados últimamente[...].” (2002: 855)

A. Las funciones del textil y la ropa

Entre los incas los textiles y los vestidos fueron extremadamente importantes en la vida social y cultural de las poblaciones andinas que conformaban el estado inca, John Murra consideró al textil como “el objeto de mayor prestigio” en la zona andina porque “ningún acontecimiento político, militar, social o religioso era completo sin que géneros fuesen ofrecidos o conferidos, quemados, permutados o sacrificados” (1970: 25, 28). Los textiles y vestidos tuvieron funciones económicas, sociales, políticas, ceremoniales, y de identificación y distinción étnica en la sociedad inca. En cuanto a la función económica del textil, toda unidad doméstica debía tejer para el estado, de forma regular, anual y repetida; los tejidos eran guardados en los depósitos estatales, las reservas textiles y de ropa fueron utilizadas principalmente por el ejército³⁸. El tejido y la ropa tuvieron funciones políticas, siendo considerados como “instrumentos diplomáticos” (Phipps 2018: 91). Al respecto Elena Phipps basándose en los cronistas del periodo colonial, indica que por un lado habían túnicas especialmente tejidas para ser regaladas a las autoridades locales (*curacas*, señores) con el fin de sopesar las negociaciones y obtener su lealtad con el Inca. El intercambio de prendas y tejidos entre el Inca y los señores locales era, justamente, parte de las negociaciones diplomáticas entre el soberano y los pueblos conquistados. Para Murra el “‘obsequio’ de tejidos” significaba que estos pueblos ya se encontraban bajo el dominio de los incas. Y, por el otro, cuando el Inca lucía los vestidos propios de cada región que visitaba, fue un hecho considerado como “un signo de respeto hacia los Señores locales” (2018: 93), muy apreciado por éstos.

En las ceremonias los vestidos y tejidos tuvieron carácter de ofrendas, siendo considerados como “uno de los sacrificios más preciados” (Murra 1970: 19), al respecto Murra cita a Garcilaso:

“No era menos común y estimado[...] la ofrenda de ropa fina, pues apenas había sacrificio principal en que no entrase[...] (Además de las prendas colocadas en tumba)[...] era mucho mayor sin compartir la cantidad que quemaba[...]” (Garcilaso en Murra 1970: 19).

Los tejidos y vestidos eran parte de las ofrendas en ceremonias públicas que tenían lugar en Cuzco como la *Citua* que buscaba la protección mágico-religiosa de carácter estatal contra las enfermedades que aquejaban al estado, mediante el sacrificio de llamas, ropa de

³⁸ Ver el trabajo de John Murra (1970).

colores, coca y flores arrojados al río. El ritual de la *Capac hucha*³⁹ (*capac cocha*) se hacía en los nevados más altos para “rectificar un desequilibrio de origen natural o humano” (Giuntini 2018: 43). En este ritual se hacían sacrificios humanos, las jóvenes encontradas vestían ropas fastuosas y llevaban “zapatillas refinadas” (Phipps 2018), las estatuillas encontradas vestían de manera idéntica a las jóvenes como en el hallazgo⁴⁰ de la “doncella de Lullaillaco” en el volcán homónimo (norte de Argentina). Añade Christine Giuntini que en estos entierros también se encontraron vestidos y tocados en arte plumario, como *unkus*, penachos y tocados, junto a tejidos y vestidos elaborados minuciosamente en fino *cumbi*. La indumentaria de las jóvenes ofrendadas fue sumamente cuidadosa y bella. En los *rites de passage* (rituales de pasaje) como: el primer corte de cabello, la iniciación de los jóvenes cuzqueños (*warachikuy*) y el matrimonio se acostumbraba regalar textiles y ropas; en los entierros también se ofrecían ofrendas de textiles y vestidos de fina confección y de gran valor estético. Siendo los textiles y la ropa objetos preciados que acompañaban en cada etapa del ciclo vital.

En una sociedad estratificada como lo era la inca, el vestido y los tejidos comunicaban el estatus de los individuos. Según Pedro de Cieza de León no hubo diferencias en cuanto a la forma de las prendas pero si las hubo en la calidad de las telas y en los ornamentos. Las prendas del Inca y de la nobleza estaban hechas en *cumbi* o *cumpi*, tela muy fina que podía estar ornamentada con hilos de oro, plata, plumas, conchas, bordados y *tocapus*, también la ropa de los señores étnicos estuvo ricamente adornada. Mientras que los vestidos del pueblo estaban hechos en *awasqa*, tejido de calidad media, sencillo y utilitario. Los adornos vestimentarios también estuvieron asociados con la jerarquía social, así los *tocapus*⁴¹ que son “motivos geométricos encerrados en pequeños cuadrados” (Phipps 2018: 99), las camisas de plumas estaban reservados para el Inca y la nobleza.

³⁹ Para Gerald Tylor el “sentido de base de *hucha* es: deber, deuda, obligación, lo que debe de ser realizado y, en el caso de no ser realizado, la falta, el no cumplir con la obligación, el no pagar la deuda”. Sobre el *capac hucha* dice que “corresponde a la realización de una obligación ritual de máxima importancia y esplendor (*capac*). Las víctimas, según los procesos de idolatrías, debían ser sumamente hermosas y sin mancha” (1987: 331 nota 11).

⁴⁰ Phipps indica que en 1980 se descubrieron entierros rituales de jóvenes mujeres y varones muy bien preservados en las alturas de los nevados andinos. El hallazgo de la “doncella de Lullaillaco” se produjo en 1999, se cree que fue enterrada hace 500 años en el volcán de Lullaillaco. La joven doncella y sus acompañantes fueron ofrendas del ritual de sacrificio humano incaico de la *capa chuca*, *capacocha* o *capacchocha*.

⁴¹ El término *tukapu* se refiere a “los vestidos de labores preciosos, o paños de labor tejidos (I: 344)”. En la categoría de accesorios se encuentra el *tocapu*. “*Tocapu. Aknupuy, tukapuy*. v. GH. *Acnopoy ttocapuy*: Es cosa muy galana, o cualquier gala, o buen vestido, que estos lo eran del Inca (I: 16)”. El término *tukapu* también se refiere a “los vestidos de labores preciosos, o paños de labor tejidos (I: 344)” (Yapita *et al.* 2014: 54, 55).

En relación con la función de identificación y distinción étnica es muy probable que haya existido diferencias regionales, Phipps señala que las poblaciones andinas tuvieron características vestimentarias específicas asociadas con la geografía, siendo así que las poblaciones de la costa desértica del Pacífico se hayan vestido de manera diferente a las poblaciones de la sierra, variando posiblemente en el tamaño de las prendas y en la materia prima, primó el algodón en la costa y la lana en la sierra. Por su parte Murra refiere que “las fuentes ignoran” la especificidad vestimentaria “con la excepción de los *llautos*⁴², el cabello y algunas veces los tipos de deformación craneal” (1970: 17). En lo que respecta al vestido de los pueblos durante el dominio incaico, la información de Cieza pone énfasis en los tocados que vestían los distintos pueblos, a través de los cuales se les podía identificar como pertenecientes a un grupo étnico, siendo considerados los tocados como signos de identificación y diferenciación étnica. A continuación transcribimos lo que Cieza dice al respecto:

“[...] lo de las señales en las cabezas diferentes unas de otras, porque si eran *Yungas* andaban arrebozados como gitanos, y si eran *collas*, tenían unos bonetes como hechura de morteros, hechos de lana, y si *canas*, tenían otros bonetes mayores y muy anchos, los *cañares* traían unas coronas de palo delgado como aro de cedazo, los *guancas* unos ramales que les caían por debajo de la barba y los cabellos entrenchados, los *chancas* unas vendas anchas coloradas o negras por encima de la frente; por manera que así estos como todos los demás eran conocidos por éstas que tenían por insignia, que era tan buena y clara que aunque hubiera juntos quinientos mil hombres claramente se conocieran los unos a los otros. Y hoy día en donde vemos junta de gente, luego decimos, ‘éstos son de tal parte y éstos de tal parte’, que por esto eran, como digo, unos de otros conocidos” (2005: 351, 352. La cursiva es nuestra).

B. Los tejidos incas

Existieron dos tipos de tejidos de calidades diferentes, *cumbi* o *cumpi* y *awasqa*. El tejido *cumbi*⁴³ fueron “tejidos finos decorados con dibujos geométricos, que a veces son repeticiones de figuras muy estilizadas pero siempre dispuestas, simétricamente y ordenadas en filas horizontales: los llamados ‘tocapus’” (Kauffmann Doig 2002: 855). Así como hubo tela *cumbi* también hubo “*qumpi p’acha*: ropa fina tejida de *cumpi*” (Yapita *et al.* 2014: 55). Estas telas y ropas estuvieron elaboradas en la mejor lana de alpaca y de vicuña, esta última fibra estuvo reservada para el uso del Inca y la nobleza. Las encargadas de tejer las telas y las ropas de *cumbi* fueron “las mujeres escogidas” (*acllas*), quienes dedicaban todo su tiempo a tejer e hilar, también hubieron tejedores especializados como las *mamaconas* y

⁴² *Llauto* está consignado en la categoría de tocado. Este término es identificado como corona, coronilla. “*Llawt’u*. s. GH. *Llauto*: El llauto, el ci[n]gulo que traen por sombrero (I: 212)” (Yapita *et al.* 2014: 62).

⁴³ También se escribe como: *qumpi*, *compi*, *ccumpi*.

cumbicamayoc quienes mantenían el tejido *cumbi* a un nivel de excelencia (cf. Phipps 2018). El otro tejido importante fue la tela *awasqa* como ya mencionamos anteriormente es un tejido común, basto, sencillo y utilitario de calidad media, destinado para la confección de la ropa de *awasqa* (*awasqa p'acha*) del pueblo. Estuvieron hechos en fibra de alpaca o llama. Cada familia se encargaba de tejer tela y ropa *awasqa* para su consumo personal y familiar.

Junto a estas telas algunos autores como Murra mencionan a la tela *llipi* que es otro tejido fino. Juan de Dios Yapita, Denise Y. Arnold y María Juana Aguilar en su estudio sobre los términos textiles quechuas del siglo XVII de la región de Cuzco consignan el término *llipi*⁴⁴ como equivalente de la “seda”, “raso de seda”, “sedas o ropa de lustre” (2014: 55). Esta tela aparece consignada por estos autores dentro de los productos textiles junto con el *awasqa*, el *cumbi*, el *tocapu* y el terciopelo. Los incas también practicaron el arte plumario, el resultado fue unas telas y *unkus* primorosos, tocados y penachos. Giuntini (2018) señala que las plumas fueron consideradas como “adornos de lujo”, mientras que Cobo quedó sorprendido de la hermosura de estas telas refiriendo que “el lustre y resplandor visos destas telas de plumas eran de tanta rara hermosura, que si no es viéndolo, no se puede dar bien a entender” (L. 14 cap. XI en Kauffmann Doig 2002: 878). La fineza del tejido se logró en base al conocimiento técnico, a la delicadeza de la ejecución, a la destreza estética y a la maestría de los tejedores, así los hilos de lana fueron considerados como “los más finos que jamás se hayan hecho” (Kauffmann Doig 2002: 861). El tejido fino (*cumbi*) dejó de tejerse poco después de la conquista

C. Tecnología y técnica textil

Los textiles y la indumentaria fueron elaborados con una tecnología textil sencilla. Los instrumentos textiles utilizados fueron los telares horizontal y vertical, se emplearon una variedad de husos sencillos para hilar, bobinas y una especie de “sable” para ajustar la trama (imagen 4). Actualmente los instrumentos textiles empleados en el antiguo Perú siguen siendo empleados por las mujeres tejedoras de los pueblos andinos.

⁴⁴ Yapita *et al.* consignan en las “categorías de productos” a la seda. Estos autores escriben los términos: “*llipipik*, o *llipiyak q'ara p'acha*. fr. nom. GH. *Llipipipic*, o *llipiyak ccarappacha*: Raso seda (II: 652). *Llipipipiq*, o *llipiyaq p'acha*. fr. nom. GH. *Llipipipik*, o *llipiyak ppacha*: Sedas, o ropa de lustre (II: 667)” (2014: 55)



Imagen 4. “Canasta de una tejedora con instrumentos para tejer *muyunas* voladores o torteros y ovillos de lana Chancay” (1200-1400 d.C.) (Fuente: Perú Imagen Arqueología Perú).

Los tejidos y la indumentaria fueron elaborados en los telares empleando la técnica de la tapicería⁴⁵ que fue la preferida de los incas. En el Perú se utiliza el término tapicería para referirse tanto a la técnica como a la tela. Los tapices peruanos son de tamaño mediano, están hechos con urdimbre de algodón y trama de lana fina, alpaca o vicuña, y a veces algodón. Los motivos que adornaban el tejido eran rectilíneos de preferencia geométricos, el color de los motivos era el mismo en ambas caras –al derecho y revés- y tenían idéntico acabado. Las telas en tapiz fueron consideradas como “las más perfectas, finas y hermosas que constituyeron una de las más notables realizaciones del arte textil” (Kauffman Doig 2002: 867, Phipps 2018).

Una de las características del vestido inca fue su elaboración directa en el telar, es decir las telas se utilizaban tal cual. Otra de las características fue que no se cortaban las telas, los tejidos eran de cuatro orillos (lados), se podían utilizar individualmente o podían ser cosidos uno junto al otro dejando libre el espacio para el cuello como el caso de los *unku*. Las telas eran utilizadas como vestidos por hombres, mujeres y niños. Por esto los tejidos fueron hechos con cuidado, eran adornados, los orillos llevaban adornos diversos, la estética de estos tejidos fue importantísima porque se usaban en la vida cotidiana y ceremonial. La idea de confeccionar vestidos siguiendo un modelo que se lograba cortando las telas que posteriormente se unían mediante la costura para formar las piezas vestimentarias llegó con los españoles.

⁴⁵ Sobre la tapicería se dice que “Es el método utilizado para los tejidos primitivos, por los menos en América [...] parece haber sido la técnica peruana favorita, o cuando menos más apreciada, sobre todo en los periodos medio e Inca... Alcanzó su apogeo en el periodo Tiahuanaco e Inca” (Kauffmann Doig 2002: 867).

Junto a los tejedores estaban los metalúrgicos y plateros que conocían distintas aleaciones de metales. Estos elaboraban joyas que eran accesorios vestimentarios (imagen 5) como zarcillos de oro o plata (*quri rinri*, *qullqi rinri*), manilla (*chipana*-brazalete), alfileres (*tupu* y *t'ipki tupu* o *t'ipkiy*), planchas de plata (*canipo*); además de estatuillas. A pesar de que hubo estos especialistas las mujeres incas no se aderezaban con zarcillos pero los hombres sí lo hacían (*cf.* Cobo 1964).



Imagen 5. “*Tupus* [alfileres] incaicos de oro, en forma de media luna y de luna llena” (en Kauffmann-Doig 2002: 904).

1.1.3. Tipos de vestido inca

Entre los incas existió una sola forma vestimentaria tanto para la nobleza como para el pueblo, pero hubieron dos tipos de vestido de acuerdo al sexo, femenino y masculino, y en asociación con la jerarquía social. Las diferencias entre los vestidos de la nobleza y del pueblo se dieron en relación con la materia prima empleada para su confección, los motivos decorativos que adornaban los trajes como los *tocapus* y los accesorios vestimentarios utilizados. A continuación presentamos el vestido inca (imagen 6) basado principalmente en la descripción hecha por fray Bernabé Cobo en su crónica *Historia del Nuevo Mundo* (1964[1653]), información que coincide con los dibujos de Guaman Poma de los incas de la pre-conquista y con los hallazgos textiles arqueológicos; y en la recopilación de términos vestimentarios y textiles quechuas de Cuzco del siglo XVII hecho por Juan de Dios Yapita *et al.* (2014).



Imagen 6. “La vestimenta de los Incas”. **Varón:** 1) cordón: *llauto*, 2) borla: *mascapaicha*, 3) cetro: *suntur paucar*, 4) arete: *tulumpi*, 5) capa: *llacolla*, 6) túnica: *unku*, 7) flecadura: *sacsca* y 8) sandalias: *usutas* u ojotas. **Mujer:** 1) tocado: *ñañaca* o *pampacona*, 2) manta: *lliclla*, 3) alfiler: *tupu*, 4) túnica: *anacu* o *acsu*, 5) sandalias: *usutas* u ojotas y 6) faja: *chumpi* (Rostworowski 2006: 28)

A. Vestido femenino

El vestido femenino estuvo conformado por tres piezas vestimentarias externas y accesorios vestimentarios. Las mujeres llevaban como ornamento una vincha que era una cinta pintada en la cabeza para cogerles el largo cabello que era la mayor galantería femenina al que procuraban cuidado, un tocado de tela llamado *pampacona* o *ñañaca* llamado “velo de indias”, “pañó o mantilla que traen sobre a cabeza” (Yapita *et al.* 2014: 63), Cobo dice que era una pieza de “rico *cumbi*”. El sistema vestimentario estaba constituido por el *anacu* o *acsu* identificado como “la saya de yndia” (Yapita *et al.* 2014: 65), era una pieza de textil grande de forma rectangular posiblemente haya sido elaborado “a partir de la unión de tres paños cosidos uno junto al otro” (Phipps 2018: 100), al enrollarse sobre el cuerpo tomaba la forma de una saya que llegaba hasta los pies. Se unían el lado delantero y posterior de la saya con alfileres de metal sobre los hombros, algunas veces éstos podían también ser hechos de

espinas de cactus (cf. Phipps 2018). Llevaban un *chumpi* o faja a nivel de la cintura para sujetar la saya en el talle. Yapita *et al.* registran dos tipos de fajas, la *maman chumpi* definida como “faja ancha de india”, “ceñidor faja grande de mujer” y “faja mayor texida tiessa”, y la *chumpi* es “faja angosta”, “faja” y “faja angosta de mujer” (2014: 62). Tal vez la descripción de Cobo de “una faja ancha, gruesa y galana” sea de la *maman chumpi*.

Se cubrían los brazos y la espalda con la lliclla que era considerada como la prenda femenina principal que reflejaba la identidad de la mujer inca (cf. Phipps 2018). Esta prenda era identificada como “manta de las mugeres” y “manta de india o manto” (Yapita *et al.* 2014: 65). Era una manta larga que llegaba hasta media pierna, se llevaba sobre los hombros, se juntaban sus cantos a la altura del pecho y se sujetaban con un alfiler (*tupu*), cubriendo los brazos y parte de la saya. Tanto Cobo como Phipps hacen referencia a las funciones que la lliclla tenía en la sociedad inca, Cobo refiere que ella protegía a las mujeres del frío y la lluvia, mientras que Phipps señala que por los colores, su composición y los motivos decorativos se podía conocer su posición social, su región de origen (origen étnico), su *ayllu* y su estatus civil.

Se utilizó como accesorios vestimentarios los alfileres, hubieron de dos tamaños, el *tupu* era un alfiler grande que tenía la barra de mayor tamaño que los *t'ipkiy* que eran proporcionalmente alfileres más pequeños. Estos alfileres tenían una cabeza que podía ser de forma redonda u ovalada de metal, estaban hechas en plata o cobre. Cobo menciona que “algunos *tupus* traen colgados de las cabezas muchos cascabelitos de oro y plata”. También las mujeres se adornaron con chaquira⁴⁶ cuyas cuentecillas podían ser de huesos o de conchas de mar de varios colores, se las ponían de un hombro a otro de manera que se colgaba en el pecho. Este cronista precisa que las mujeres no llevaban las orejas horadadas ni utilizaban pendientes (1964: 239). Se complementaba la indumentaria con la *usuta* que era una especie de sandalia cuya suela era hecha de cuero de camélidos y tenía cordones gruesos con los que se sujetaban al pie, Cobo refiere que estos cordones eran “de colores muy vivos y hermosas labores, [...] toda la gala del calzado la ponen en estas ligaduras, haciendo con ellas sobre el empeine del pie ciertas vueltas y lazos con que cubren gran parte del pie, y de allí dan la vuelta ciñendo la garganta dél” (1964: 238). Las ilustraciones del calzado del antiguo Perú, de

⁴⁶ La palabra chaquira es de origen antillano que fue introducido en el Perú por los españoles durante el siglo XVI. Sobre la chaquira Kauffmann Doig dice que “se trata de un arte muy extendido en América y también practicado en el Viejo Mundo, aunque sin la minuciosidad que los artesanos americanos, y de modo particular los peruanos antiguos, pusieron en este arte” (2002: 889).

Chancay y del Gran Chimú, hechas por Charles Wiener (1993) se parecen mucho a la descripción de la *usuta* de Cobo (imagen 7).



Imagen 7. Sandalias pre-inca: a) “Sandalia, al pie del cerro Horca, Parmonga”, “Sandalia, arrenal de Parmonga” (Wiener 1993: 720). b) Sandalias incas (Museo Inca, Cuzco).

B. Vestido masculino

El vestido masculino estaba constituido por dos piezas vestimentarias externas, una interna, dos accesorios y un par de sandalias. El *unku* (imagen 8) era definido como “camiseta de indios”⁴⁷ (Yapita *et al.* 2014: 65), era una especie de túnica que carecía de mangas que llegaba hasta la rodilla. Phipps refiere que las túnicas presentaban “cuello identificable como tal y los bordes cosidos” (2018: 94). En la “túnica ajedrezada militar” se puede apreciar que el borde del cuello es de color diferente al cuerpo de la túnica, los bordes de lo que podría ser la “manga” se encuentran bordados con hilos de colores, así como el borde inferior que está adornado con bordado y sobre éste hay una línea en zigzag. En la túnica “con banda de diamantes” los motivos geométricos representados son repetitivos, el cuello esta bordado con el mismo color de la túnica, los bordes laterales y el inferior están adornados con bordados de hilos de colores y con el mismo motivo de zigzag que el “*unku* ajedrezado”. Debajo de la túnica se llevaba la *wara*⁴⁸ o especie de calzón que era un pañete de tela, prenda interior que comenzaban a utilizar los jóvenes incas en la ceremonia de iniciación a la vida adulta llamada *warachikuy* (poner los calzones), al finalizar esta ceremonia los jóvenes eran considerados adultos y vestían la *wara* (calzón), añade Rostworowski que también se les horadaba las orejas para que lleven zarcillos.

⁴⁷ “Túnica o unco. *Unku*. s. GH. *Unco*: Camiseta de indios (I: 355). El algodón (I: 359). Camiseta de indio (II: 444)” (Yapita *et al.* 2014: 65).

⁴⁸ «**Taparrabo o huara. Wara**. s. GH. *Huara*: Pañetes o zaraquelles estrechos (I: 182). Zaraquelles de indios (II: 467). Pañetes de indios, o zaragüelles (II: 614)” (Yapita *et al.* 2014: 64).



Imagen 8. *Unku* incas: a) *Unku* ajedrezado (“Votive Checkerboard Tunic”, 1460-1626, fibra de camélido, 52,4x41,9cm) (The Met Museum, New York). b) *Unku* con banda de diamantes (“Tunic with Diamond Band”, 1460-1540, fibra de camélido, algodón, 73,7x88,9cm) (The Met Museum, New York).

Se cubrían con la *yacolla* o *llacolla* que era una capa o manta larga de forma rectangular, identificada como “capa de indios” o “manta de indio” (Yapita *et al.* 2014: 64) que se ponían alrededor de los hombros haciéndolo pasar bajo un brazo y lo amarraban a la altura del pecho, de manera que la manta cubría la túnica. Esta manta resultaba de la unión de dos piezas tejidas, unidas por una costura en el medio, y según Cobo era una manta menos trabajada. Este sistema vestimentario estuvo acompañado por dos accesorios, el tocado llamado *llauto* que era una trenza o cinta tejida de lana que iba alrededor de la cabeza, era una especie de corona. Este tocado distinguía a los incas de los pobladores de los demás pueblos étnicos que conformaban el *Tawantinsuyo*, de manera que el *llauto* fue un signo de identificación y distinción étnica. El otro accesorio fue una pequeña bolsa llamada *chuspa* donde llevaban hojas de coca, se la ponían por debajo de la manta y encima de la túnica. Phipps en su trabajo presenta una bolsa de coca que posiblemente haya pertenecido a “los miembros de la administración” (2018: 103). La bolsa tiene forma rectangular, está ricamente adornada con motivos encerrados en pequeños rectángulos y otros más pequeños de color rojo o azul, y con cuadrados subdivididos en pequeños recuadros que llevan motivos geométricos. De la bolsa cuelgan unas largas franjas rojas y azules. Completaban la indumentaria con sandalias de la misma factura que de las mujeres.

Consideramos que entre los incas el vestido fue un adorno con el que engalanaban el cuerpo, por lo que pusieron especial atención a los materiales, la confección y los adornos de las prendas.

1.2. Los vestidos en la colonia

Uno de los hechos históricos que causó cambios fundamentales a nivel cultural, social, político, espacial y económico, fue la invasión española (1532). Este choque cultural conllevó a la imposición de expresiones culturales españolas y europeas, como la religión (la fe católica), la lengua castellana, la moneda, la propiedad privada, nuevos vestidos, la familia monógama, nuevas expresiones artísticas en arquitectura, pintura, escultura, música, danza, literatura y poesía. Este hecho produjo el dominio hispano sobre lo prehispánico.

La sociedad colonial fue muy compleja, pero al mismo tiempo “nítida por sus estamentos y clases”, refiere José Antonio Del Busto (2006). En lo que respecta a la organización de la sociedad colonial peruana este autor indica que se:

“Admite hasta cuatro clasificaciones: étnica, social, laboral y legal. Étnicamente, se dividió en blancos, indios, negros y castas mixtas (mestizos [...], mulatos y zambos). Socialmente se dividió en aristócratas, plebeyos y esclavos. Laboralmente, en funcionarios, empleados, mercaderes, artesanos, jornaleros, mitayos y esclavos. Desde el punto de vista legal, en república de españoles y república de indios, ambas regidas por las Leyes de Indias. Eran considerados ‘españoles’ todos los blancos del virreinato: los nacidos en España eran peninsulares, los nacidos en el Perú, criollos”. (2006: 70)

Desde la implantación del virreinato en 1544, la sociedad peruana coexiste entre dos sistemas culturales, andino y europeo. Nathan Wachtel refiere que la “coexistencia de dos sistemas de valores crea una situación de conflicto que muchas veces obliga al grupo dominado a adoptar algunos rasgos de la cultura dominante” (1976: 242). En este choque cultural se han dado distintos procesos ya sea de aculturación, asimilación o sincretismo en los diferentes aspectos culturales, de la vida material como en las expresiones simbólicas. En la colonia la imposición del vestido español fue considerada como un mecanismo de asimilación de la población indígena, sobre todo de los incas nobles (*cf.* O’Phelan 2003, Rowe 2003, Tord y Lazo 1985, Wachtel 1976). Al respecto Tord y Lazo refieren lo siguiente:

“Bajo este rubro las costumbres referidas a la implantación del vestido hispánico y a sus atuendos conexos fueron los más significativos como medios de asimilación y diferenciación sociales. En lo que atañía a los naturales en una primera etapa (s. XVI) se permitió

oficialmente el uso completo de la ropa castellana sólo a los caciques e indios principales.⁴⁹ Por las relaciones geográficas del siglo XVI sabemos que ellas fueron el sombrero, la alpargata y los zapatos [...]” (1985: 253)

El vestido como expresión de la cultural material, con el que se viste al cuerpo, permite distinguir los sexos, el estatus, la situación social, la riqueza y la etnicidad de los portadores. En efecto, el vestido (forma o corte, material, color y adorno) en la sociedad colonial comunicaba la identidad étnica, la distinción social y cultural, al mismo tiempo que el estatus, el poder social y económico. Consideramos que en el Perú la moda aparece junto con la invasión española que trajo nuevas formas y prácticas vestimentarias que fueron imitadas, en un primer momento por la élite local (los curacas o incas nobles) y posteriormente por el pueblo del virreinato. La élite conformada por españoles y criollos vestían a la usanza española, de manera que el vestido de la aristocracia se convirtió en el modelo a seguir, siendo objeto de imitación por parte del grupo de los curacas que emularon el vestir español, algunos lucían el traje completo mientras que otros vestían de forma parcial con los nuevos trajes. La práctica vestimentaria hispana e indígena género que existan distintos sistemas vestimentarios como: el español, el de la nobleza inca, mestiza e indígena. De modo que el vestido fue parte del proceso de aculturación a la vida material hispana (*cf.* O’Phelan 2003, Wachtel 1976)

Las manifestaciones artísticas como las pinturas de estilo colonial, las ilustraciones de Guamán Poma y los decorados de los vasos ceremoniales⁵⁰ (*qero*) son las principales fuentes visuales de la variedad vestimentaria: ropa local, presencia de modas extranjeras y aparición de la moda local en la sociedad colonial.

1.2.1. El vestido español en la colonia

El vestido “a la española” llegó con los hispanos al Perú. Las piezas que conformaron este sistema vestimentario fueron completamente diferentes al vestido inca, no sólo en la forma sino también en los materiales empleados en la confección de las prendas como: terciopelo, seda, telas bordadas, lino, paños, muselina, raso, brocados, encajes, puntas de randas, cintas, botones, broches, mostacillas y piedras preciosas. Los españoles vistieron con

⁴⁹Espinoza: “Nota 147 [...] Por ejemplo, los Curacas de Huaranca [...], asistir en las procesiones junto al cura y a la imagen, y “vestir con ropa de corte y estilo español” (citado por Tord *et al* 1985: 254).

⁵⁰ Sobre los vasos ceremoniales llamados *qero* se han publicado muchos estudios como el de Flores Ochoa *et al.* (1998), Mulvany (2004), Otárola Alvarado (1995), Rowe (2003), entre otros.

el traje “a la española”⁵¹ que primaba en esos tiempos. Esta moda se caracterizó por su sobriedad y predominio del color negro del vestido, por prendas como la capa, el sombrero, los cuellos de golilla o de lechuguilla de los varones y de la gorguera y saya femenina. Estas piezas fueron favoritas de la aristocracia y signo de elegancia.

Las ilustraciones de españoles de Guamán Poma son posiblemente una de las primeras fuentes visuales del traje hispano del siglo XVI e inicios del XVII en el virreinato peruano. En el dibujo “Conquista/ primer habito de España que trajo en la conquista/el uso antiguo” (Imagen 9) Dibujo 159 p.394 [396]) la pareja representada aparece vistiendo la ropa “a la española”, el personaje masculino lleva un birrete con adorno semejante a plumas, ferreruelo, ropilla con mangas de casaca dejando ver las mangas del jubón cuyos puños están posiblemente adornados con puntas de randa, calzones y botas (borceguís), completa el vestido una espada. El personaje femenino viste posiblemente camisa que al parecer tienen cuello rígido, casaca, falda, calza zapatos y luce tocado en la cabeza. Por piezas como el birrete, los adornos del jubón, el cuello rígido, las mangas, la falda se puede decir que está era una pareja de españoles ilustres porque el uso de dichas prendas estaba reservado sólo para la aristocracia. Las pinturas del virrey Francisco de Toledo⁵² (1569-1581) son otras fuentes visuales de información sobre la indumentaria de la aristocracia masculina española que vestía en el Perú del siglo XVI. El virrey en la imagen 10 aparece vistiendo el “traje español”, negro estricto que era el color utilizado por la aristocracia española, los adornos blancos de randas del cuello de lechuguilla y de los puños del jubón resaltan, luce un sombrero de ala ancha. Los adornos y el sombrero fueron signos vestimentarios de nobleza y de elegancia en la sociedad española de ese entonces.

⁵¹ Vestir “a la española” significaba que las reglas vestimentarias provenían de la corte de Madrid, los usos indumentarios españoles abarcaron desde aproximadamente 1550 hasta 1625⁵¹. La moda española se desarrolló en el Siglo de Oro español, fue dominante desde el gobierno del rey Carlos V hasta (siglos XVI) hasta la tercera década del siglo XVII, se consolidó el traje netamente español durante el reinado de Felipe II (Deslandres 1990: 1045). Para España este traje significaba “la grandeza y dignidad” (Bell 1992: 222).

⁵² Considerado como el organizador del virreinato porque fue quien sentó las bases de lo que sería el sistema colonial peruano a través de sus Ordenanzas.



Imagen 9. “Conquista/primer habito de España que trajo en la conquista/ el uso antiguo” (Guaman Poma tomo I, 1980: 374).



Imagen 10. Virrey Francisco de Toledo (Anónimo, 1700-1799, óleo sobre tela) (Fuente: ARCA, arte colonial).

En los lienzos de la serie del *Corpus Christi* o *Corpus de Santa Ana*⁵³ de Cuzco del siglo XVII se observan el vestido que los españoles e indígenas lucían en esta celebración. En el lienzo “Paso de las cofradías” está retratado el Corregidor General Pérez (imagen 11), va vestido de usanza española de entre 1625 a 1675 aproximadamente, luce cabello largo, viste cuello de valona (especie de pechera confeccionado con primorosos encajes blancos), ropilla cuyas mangas hoja abierta o acuchilladas con bordes brocados dorados dejan ver las mangas anchas del jubón con puños en encaje y randas, el calzón es estrecho hasta la rodilla adornado con una cinta, calzas sostenidas por lazadas de cinta y zapatos de punta cuadrada, completa el traje luciendo un cinturón dorado, un collar con la cruz posiblemente de San Juan⁵⁴. En una de las esquinas del lienzo hay una mujer de avanzada edad que por su traje es identificada como indígena junto a un niño que viste a la usanza completamente española.



Imagen 11. Procesión del Corpus Christi-Paso de las cofradías retrato del Corregidor General Pérez. Detalle del Corregidor (Anónimo, óleo sobre lienzo, colección 1670-1676. Archivo del Arzobispado del Cuzco, Museo de Arte Religioso Cusco).

⁵³ Estas pinturas fueron mandadas a pintar por el Obispo Manuel de Mollinedo para la parroquia de Santa Ana (Cuzco) en la segunda mitad del siglo XVII. Esta serie está conformada por dieciséis pinturas, doce se encuentran en Cuzco y cuatro en Santiago de Chile, fueron pintados por artistas indígenas aproximadamente entre 1674 y 1684 (cf. Flores Ochoa 20

14a). Actualmente se exhiben en el Museo de Arte Religioso de Cuzco (Perú).

⁵⁴ Esta cruz es también conocida como la cruz de Malta o la cruz de San Juan.

Es importante mencionar que en los primeros años de la colonia llegaron muy pocas mujeres, por lo que se tiene menos fuentes visuales del vestido femenino español en el Perú del siglo XVI. A parte de las ilustraciones del vestido de las mujeres hispanas de Poma de Ayala que mencionamos en los párrafos precedentes. En el lienzo de la serie del Corpus Christi, “Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara” (imagen 12), se puede apreciar el traje que la mujer española o criolla vestía para esta celebración, las mujeres sobre el balcón visten con casaca de mangas hoja abierta que dejan ver las mangas de la camisa, la basquiña posiblemente lleve verdugado por el volumen de la falda y tal vez el cuello que lucen sea de bobillo.



Imagen 12. Procesión del corpus Christi-Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara. Detalle de las mujeres hispanas o criollas (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1684. Archivo del Arzobispado de Cuzco, Museo de Arte Religioso, Cusco).

La pintura colonial del siglo XVII que representa dos matrimonios, uno del capitán español Martín de Loyola con la ñusta Beatriz Clara Coya que tuvo lugar en Cuzco en 1572, y el otro, de su hija doña Ana María Coya de Loyola Inga con Juan Henríquez de Borja en 1622. Los enlaces interétnicos⁵⁵ entre la nobleza inca y peninsular tuvieron lugar sobre todo en los siglos XVI e inicios del XVII (O’phelan: 2003: 116). Esta pintura no sólo tiene importancia histórica sino también vestimentaria porque nos permite conocer la variedad vestimentaria que existía entre españoles, la nobleza inca y los “mestizos reales” en los siglos XVI y XVII. En el cuadro que se encuentra en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Cuzco (imagen 13), el capitán español Martín García de Loyola luce a la usanza española del siglo XVII, su traje es muy parecido al del Corregidor General Pérez, lleva como accesorios una

⁵⁵ Las uniones entre los españoles de mayor estatus social con mujeres de la nobleza inca se dieron con la finalidad de crear alianzas con las familias nobles incas y así obtener las propiedades de las mujeres, porque el rey de Castilla reconocía los derechos, en cuanto a la propiedad y sucesión de tierras de los incas nobles.

banda sobre el pecho, espada, sombrero de ala con adornos de plumas y una especie de bastón que sujeta en la mano. La ñusta Beatriz Clara Coya viste el traje inca, el *anacu* y la lliclla adornada de *tocapus* y flores, al parecer *kantus* que son consideradas las flores de la nobleza inca (ver pág. XX). Lleva una sobre lliclla negra que está sujeta con un *tupu* de plata con la cabeza en forma de sol. Bajo el *anacu* lleva al parecer una falda española con adornos de encaje blanco. Lleva como accesorios joyas (anillos, alfiler y pulsera). El otro español, Don Juan Enríquez de Borja viste a la usanza española del siglo XVI, traje de color negro, cuello de lechuguilla, ferreruelo, ropilla con mangas que terminan en encaje, calzón gregüescos, calzas y botas. Como accesorios lleva sombrero de ala, collar con una venera de los caballeros de Santiago y lo que parece ser una cadena en forma de banda. Doña Ana María Coya, “mestiza real”⁵⁶, viste “a la española”, como las mujeres de la corte entre fines del siglo XVI y siglo XVII, lleva gorguera alta abierta posiblemente con una pequeña lechuguilla, saya entera adornado con abalorios y adornos dorados, con mangas redondas y rematadas en puntas dejando ver la manguilla cuyos puños terminan en encaje, posiblemente lleve verdugado. Como accesorios lleva cinturón en el talle, collar de piedras preciosas, anillos, pendientes, broche en el cabello, pañuelo con terminación de puntas de randa que era un complemento de prestancia y signo de prestigio social. La mujer que la acompaña viste también el vestido “a la española”. Además la familia de la ñusta Beatriz Clara Coya está representada vistiendo el traje inca completo, la ñusta Cusi Huarca y lleva el tocado (*pampacona*) y sostiene un guacamayo, los incas Diego Sayri (esposo de esta última) y Felipe Túpac Amaru llevan la diadema real inca⁵⁷, cuello de plumas, cetro y aderezos vestimentarios (argollas y flecos de lana en las piernas). Sobre el primer inca hay una sombrilla de plumas (*achiwa*), signo que indica su realeza.

Existen otras dos versiones de este matrimonio, en las cuales los personajes retratados lucen los mismos estilos de traje que en la imagen 14, sólo el vestido de Doña Ana María Coya muestra cambios en cuanto a los adornos y color de la tela ya que el modelo sigue siendo el mismo.

⁵⁶ Los “mestizos reales” pertenecían a la nobleza inca por su línea materna y tenía posición social privilegiada hispana provenía de su línea paterna (Wachtel 1976: 214). Una “mestiza real” fue doña Ana María Coya viste que por su posición social privilegiada de “mestiza real” viste completamente a la usanza europea (O’Phean 2003).

⁵⁷ La diadema real inca está conformada por el *llautu*, el *suntur pawqar* (pompón que comienza de la parte frontal de la trenza en la mitad de la frente) y la *maska paycha* (fleco rojo que cuelga de la trenza en la mitad de la frente).



a



b

Imagen 13. Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta. Detalle de vestidos: a) de don Martín de Loyola y doña Beatriz Ñusta Clara Coya, y b) de don Juan Henríquez de Borja y doña Ana María Coya de Loyola (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña siglo XVIII. Compañía de Jesús, Cuzco).



Imagen 14. Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta. Detalle de los vestidos de las parejas a) del cuadro del Beaterio de Copacabana (Lima) y b) del cuadro del Museo Pedro de Osma de Lima (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña siglo XVIII).

1.2.2. Los curacas o incas nobles y la “moda andina virreinal”

Los descendientes de los linajes incaicos de Cuzco tuvieron una posición privilegiada en la jerarquía social colonial. Los incas nobles que formaron parte de la nobleza regional fueron identificados como principales. Los indígenas los identificaron con el término de

*curaca*⁵⁸ y los españoles con el de *cacique*⁵⁹. Estos curacas perdieron algunos de sus privilegios tradicionales, mantuvieron otros como el de ser transportados en andas o en hamaca y obtuvieron nuevos privilegios como vestirse a la española, desplazarse a caballo, portar espada o utilizar arcabuz, no pagar tributo ni prestar servicios personales y tener acceso a la educación, privilegios que fueron considerados como signos de prestigio de los incas nobles en la sociedad virreinal (Espinoza 1985: 207, Wachtel 1976: 225). El privilegio de vestirse con traje español según Wachtel puede ser entendido como una forma de aculturación a la vida material de la sociedad española virreinal, que en ese entonces constituía “la fuente de todo prestigio” (1976: 225).

La “moda andina virreinal”

La “moda andina virreinal” no debe ser entendida en el sentido de la definición moderna de moda, por el contrario se la entiende en el sentido que Yvonne Deslandres se refiere a la moda como “una expresión vestimentaria de un grupo privilegiado en un momento preciso de su historia”. Al respecto esta autora dice:

“La moda, escribe Bruno du Roselle, es la expresión vestimentaria de un grupo humano determinado en un momento preciso de su historia; exponer sus cambios es analizar la relación que existe entre el vestido y aquellos que lo llevan... la moda tiene, en la historia del vestido, un rol más o menos activo siguiendo el estado social... la moda es un privilegio de las sociedades avanzadas con un nivel económico alto” (1990: 1032. La traducción es nuestra).

Esta moda sería entendida como la expresión vestimentaria de los incas nobles, en el contexto de la sociedad virreinal. La “moda andina virreinal” es el resultado de la unión de dos tradiciones vestimentarias, inca y europea, cuyos cambios, modificaciones y adopciones vestimentarias van acorde con la moda occidental de los siglos XVII y XVIII, los materiales, formas, adornos y accesorios son de origen andino y occidental. Esta moda vestimentaria fue un privilegio de la nobleza inca que gracias a su posición social favorecida y su solvencia económica pudo ser creada, posteriormente será emulada por el pueblo.

Encontramos que la “moda andina virreinal” no es una hispanización del vestido tradicional inca ni una “incanización” del vestido hispano, porque las prendas incas e hispanas siguen conservando su forma “original”. Se tiene que hay correspondencia entre el origen de

⁵⁸ *Curaca* es un término quechua que significa “señor principal”, “señor de vasallos”. El término *curaca* se empleaba para designar “al jefe político y administrativo del *ayllu*” (Tauro 1988: 600)

⁵⁹ *Cacique* es un término caribe que significa “gobernante o jefe de una comunidad o pueblo de indios”, “persona que en una colectividad o grupo ejerce un poder abusivo” (Diccionario de la RAE)

la prenda con el material vestimentario, así tenemos que las innovaciones decorativas de la tela de las prendas incas siguen siendo confeccionadas en lana de camélidos o algodón, y las adopciones vestimentarias como las mangas son confeccionadas en seda y encajes. Esta moda fue relativamente estable y se mantuvo hasta fines del siglo XVIII, a pesar que en el transcurso de este tiempo se dieron innovaciones, ya sea en los detalles, adornos, accesorios, colores o telas.

El vestir español de los incas nobles en el siglo XVI

Los primeros en adoptar el traje español fueron los varones ya que las mujeres no modificaron su vestir inca durante el siglo XVI y en el siglo XVII se observan algunas adopciones vestimentarias españolas. La adopción del traje español fue completa en algunos casos y parcial en otros, adopción que estuvo asociada con la posición social de los individuos. El traje español parcial era aquel que estaba constituido tanto por piezas vestimentarias españolas como andinas. Las prendas europeas más utilizadas por los varones de la élite fueron el sombrero, calzón (pantalón) y zapatos. De entre estas prendas, según Wachtel el sombrero fue considerado el signo vestimentario del estatus elevado del portador, cabe la posibilidad que se haya copiado también la significación que el sombrero tenía para los españoles de ese tiempo por lo que los incas de mayor estatus social aparecen luciendo el sombrero.

Guamán Poma en sus dibujos de los “Reyes Ingas, príncipes y principales”, los representa vistiendo el traje español completo y parcial (imagen 15). Es posible que estos dibujos sean los primeros documentos visuales que nos informan sobre la adopción del traje español por la élite indígena entre el siglo XVI e inicios del XVII. Los personajes masculinos de los dibujos desempeñaban el rol de autoridad política y administrativa en las *reducciones*⁶⁰ del virreinato, formaban parte de una jerarquía de autoridades indígenas que estuvo precedida por los príncipes y principales. Estos últimos fueron representados vistiendo a la usanza completamente española y portando una espada. Las autoridades indígenas que tuvieron un cargo inferior eran representadas vistiendo cada vez menos prendas españolas y más vestidos incas. Así tenemos que las “Segundas personas” llevaban el traje español parcial, “no traiga

⁶⁰ La población indígena fue reagrupada en *reducciones* que constituyeron la “República de Indios”. Las *reducciones* contaban con instituciones de origen andino y con instituciones similares a las españolas, con el propósito de que los indígenas puedan “llevar una vida aparentemente independiente: doctrina con iglesia y a veces con un convento, un cacique, un Cabildo de indígenas, un tambo y tierras [...] y el plano era de corte español” (Espinoza 1985: 223).

sino su manta y camiseta natural y no traiga más armas sino una espada para su defensa y de la defensa de su cacique principal [...]” (Guaman Poma de Ayala 1980: 159). Los cargos de autoridad inferiores son representados vistiendo el traje español parcial, como el “Mandoncillo de diez indios” que viste *yacolla*, *unku* adornado con motivos geométricos, chuspa, calzón posiblemente modelo gregüescos, alpargatas, sombrero de ala con adornos de media luna, círculos y posiblemente flores o plumas, y sujeta un rosario en la mano. El “Mandoncillo de cinco indios” que era el cargo de menor jerarquía, viste según Guaman Poma “su hábito natural” (1980: 168) y como accesorio lleva, lo que podría ser un rosario.

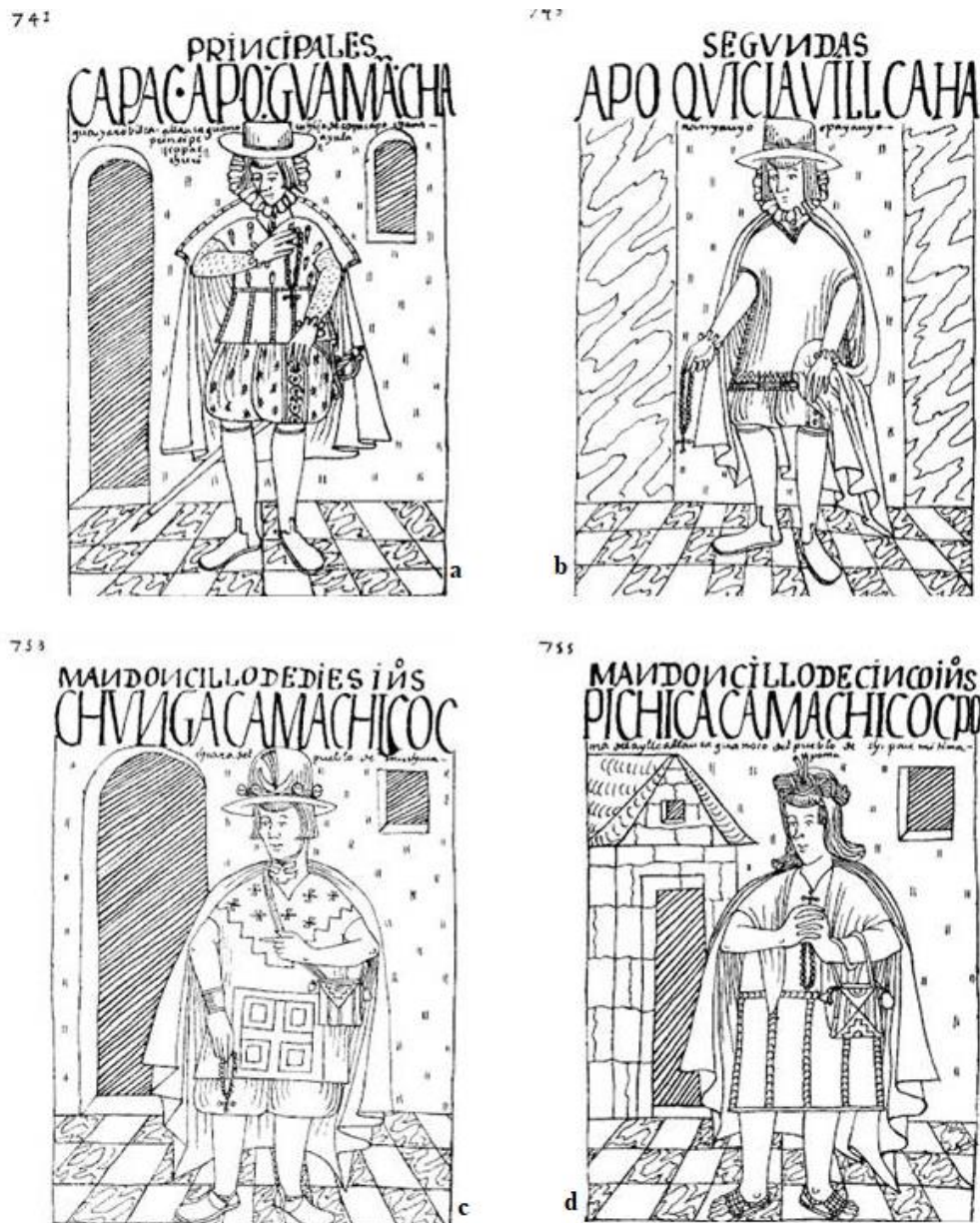


Imagen 15. a) “Los Principales”, b) “Las Segundas personas”, c) “Mandoncillo de diez indios” y d) “Mandoncillo de cinco indios” (Guaman Poma tomo II, 1980: 148, 150, 157 y 159).

El vestir de las mujeres nobles incas seguía el mismo principio vestimentario de la jerarquía de autoridad masculina. Guaman Poma en sus dibujos (imagen 16) de la mujer de los principales y de las “Segundas personas”, las representa vistiendo el traje español parcial, “camisa de pecho y faldelin [faldellín], escofieta y toca, zarcillo, anillo y gargantilla, axo y lliclla como quisiere, y un paño sobre la cabeza, y en el hombro otra lliclla” (*ibid.*: 170). Mientras que las mujeres cuyas parejas ocupan una posición inferior en la jerarquía de autoridad visten a la usanza inca, como la “Señoras curacawarmi maiuaque” que lleva ñañaca y vincha en la cabeza, faja, *anacu* y lliclla adornados con motivos geométricos, como accesorios lleva un *tupu* con cabeza de flor y una rueca.



Imagen 16. a) La mujer de los Principales y b) “Señoras curacawarmi” (Guaman Poma tomo II, 1980: 160 y 162).

El auge de la “moda andina virreinal” (siglos XVII y XVIII)

Es en los siglos XVII y XVIII que la “moda andina virreinal” deviene en la expresión de moda entre la élite indígena, alcanzando su mayor apogeo. Los varones de la nobleza indígena visten con manta larga, cuello de plumas, *unku* con *tucapus* y mangas españolas adornadas con encajes y puntas de randa, pantalones cortos hasta la rodilla, medias, zapatos y accesorios como la corona real inca y sombrero de ala. Las mujeres nobles llevan lliclla y *anacu* con *tucapus*, motivos florales y geométricos, *anacu* con mangas españolas, polleras españolas, joyería (anillos, pendientes, collares, brazaletes y alfileres). Las prendas estuvieron

confeccionadas tanto en telas locales como en “telas de Castilla”⁶¹ (sedas, telas brocadas, gasas, encajes, botones, cintas, etc.) Las pinturas y los vasos ceremoniales (*qero*) nos informan sobre el vestir de la nobleza inca en los siglos XVII y XVIII. Los personajes masculinos retratados muestran los diferentes grados de adopción del traje español y la “moda andina virreinal” masculina, y los personajes femeninos nos permiten establecer una cronología de la “moda andina virreinal” femenina.

Los incas nobles en la Serie de Corpus Christi

En las pinturas de la Serie de Corpus Christi de la Escuela Cuzqueña aparecen retratados solamente personajes masculinos de la nobleza indígena quienes ejercían el cargo de alféreces, ya sea precediendo o acompañando el cortejo de una imagen santa (imágenes 17 y 18). Los personajes visten a la “moda andina virreinal”. El alférez de la imagen de San Sebastián lleva un *unku* con *tocapus* y mangas de boca ancha que terminan en encaje y randas, mientras que el *unku* del alférez de la imagen de Santiago lleva mangas abullonadas con encaje y puntas de randas, el borde inferior de su *unku* termina también en puntas de randas. Ambos alféreces lucen cuello de plumas, pantalón estrecho hasta la rodilla de uno de ellos adornado con botones laterales, calzan sandalias adornadas con mascaroncillos de cara de león, con los que también adornan sus hombros, sus pantorrillas están engalanadas con unos flecos de lana y lucen un disco dorado en el pecho que podría ser la representación del sol, según Rowe este accesorio es una “semblanza hispanizada de un ornamento inca” (2003: 288). Ambos llevan de tocado la corona real inca ricamente adornada con un castillo en miniatura adornado a su vez con pendones y flores, según Rowe este adorno reemplazó al *suntur paucar* (pompón), y por la *maskapaycha* (fleco de color rojo). Ramos Gómez (2004)

⁶¹ Neus Escandell-Tur en su estudio sobre la producción y comercialización de tejidos en la colonia indica que el término “tejidos de Castilla” fue empleado para designar a los tejidos de importación bajo el rubro de “géneros, mercancías o efectos de Castilla” que fueran o no producidos en la metrópoli, España (Escandell-Tur 1997: 31). Esta autora precisa que el término “géneros de Castilla” hace referencia a “cualquier producto hecho en la península hasta aquellos, procedentes de Asia o Europa, que la metrópoli reexportaba a sus colonias a través del pacto Colonial [...] los tejidos solían constituir la parte más importante de todos los productos de importación que llegaban al virreinato”. Y el término “mercancías de Castilla” era empleado para designar a “los artículos de mercería, bisutería (botones, hebillas, rosarios, abalorios, etc.); listonerías (cintas, pasamanerías, puntillas, etc.); libros, muebles, imágenes, cruces, etc.” (1997: 31). Así como hubo “telas de Castilla” también hubo “ropas de la tierra”, término que designaba a las telas de confección local, producidas principalmente en los obrajes de Cuzco. Entre las “ropas de la tierra” se tiene a las telas como: bayetas, pañetes, jergas y frazadas que fueron la producción principal, y a veces se hacían bayetones, sayales, cordellates y tocuyos.

precisa que la representación del “castillo-trofeo”⁶² aparece como símbolo incaico representado en los vasos ceremoniales y en los retratos coloniales.

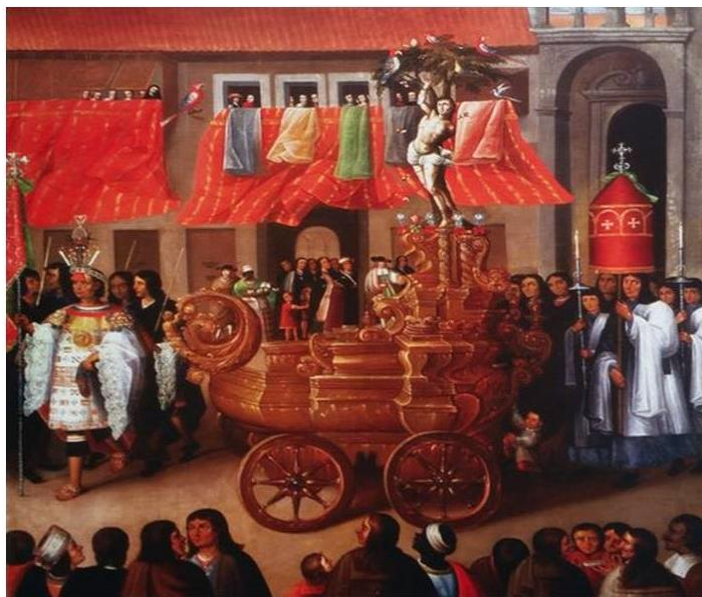


Imagen 17. Procesión del Corpus Christi. San Sebastián (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1680. Archivo del Arzobispado del Cuzco, Museo de Arte Religioso Cusco).



Imagen 18. Procesión del Corpus Christi. Santiago. Detalle del noble inca (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1680. Archivo del Arzobispado de Cusco, Museo de Arte Religioso Cusco).

⁶² Luis Ramos Gómez (2004) hace un estudio sobre el motivo “torre” en el escudo de Cuzco, en los queros de la época colonial, en pinturas de la escuela cuzqueña, en la *mascapaycha* que llevan los alféreces de las cofradías de la Serie Corpus Cristi en Cuzco y en los retratos coloniales de los incas nobles.

En el cuadro “Retorno a la catedral” de esta misma Serie (imagen 19) hay seis personajes masculinos que llevan estandartes como los incas nobles de los cuadros precedentes, pero no llevan la corona real inca ni el cuello de plumas por lo que no los consideramos como descendientes de la nobleza sino como miembros de la élite indígena. Tres de los personajes visten la túnica inca con grandes mangas de boca ancha adornadas con encajes, de dos de ellos la parte inferior de su *unku* termina en puntas de randas, lucen pantalón estrecho hasta la rodilla con adornos de botones dorados o plateados, uno de éstos lleva medias y zapatos. Otros dos personajes visten el traje español parcial aunque uno de ellos al parecer luce mangas de boca ancha por los encajes. El último personaje luce un traje español completo, cuello de valona adornado con encaje y puntas de randas, las mangas de la camisa tienen los mismos adornos que la valona, estas mangas son diferentes a las mangas de los tres primeros personajes, también viste chaleco y casaca posiblemente de factura europea. Cinco de estos personajes llevan sombrero, hecho que podría ser entendido como una muestra de su estatus social elevado en la sociedad virreinal y su proximidad con la vida material hispana.



Imagen 19. Procesión del Corpus Christi. Retorno a la Catedral. Detalle de los nobles incas participantes en la procesión (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1680. Archivo del Arzobispado de Cusco, Museo de Arte Religioso Cusco).

Retratos de los incas nobles

En una serie de pinturas del siglo XVIII aparecen retratados incas nobles (imágenes 20 y 21). John Howland Rowe (2003) en su artículo “Retratos coloniales de los incas nobles” hace un estudio histórico de cinco cuadros. En éstos los personajes femeninos y masculinos están retratados de cuerpo entero y lucen trajes de impresionante fastuosidad. En una de las pinturas está retratado El curaca⁶³ Don Marcos Chiguan Thopa viste un traje español completo que Rowe lo identifica como un “traje de Alférez real” (2003), el modelo es muy parecido al del Corregidor General Pérez del cuadro “Paso de las cofradías”, lleva como accesorios guantes que entre los españoles era considerado como un signo de estatus de los varones de la corte, adornos dorados y como signo de su filiación real con los incas lleva la corona real. Los otros dos retratos, de Don Alonso Chiguan Inca⁶⁴ y del “joven noble inca”, corresponden también a la primera mitad del siglo XVIII. El primero personaje viste un traje muy parecido al de los alféreces de las imágenes de Santiago y San Sebastián e incluso lleva los mismos accesorios vestimentarios mascaroncillos con cara de león y el sol dorado. Pero el traje de este inca noble difiere del *unku* con mangas de los alféreces, ya que su *unku* no lleva mangas, tiene decorados de *tocapus* y motivos geométricos, lleva como accesorios, los signos de su filiación con la nobleza inca, corona, cuello de plumas y orejeras. El “joven noble inca” lleva las mismas prendas y la corona real inca que Don Alonso Chiguan Inca y los incas nobles de la serie de Corpus Christi.

En la acuarela⁶⁵ *Tupac Amaru* de 1781-1800 (imagen 22), este curaca luce un traje elegante de moda francesa, camisa con pechera y puntas de encajes, redingote, pantalón corto hasta la rodilla, medias y zapatos, junto a los signos vestimentarios de su filiación con la nobleza inca, corona real y probablemente un *unku* decorado con motivos geométricos y cintas doradas en los bordes del cuello, de las mangas y del ruedo de la túnica. El propósito de estas pinturas fue el de mostrar su filiación de los nobles incas con la realeza inca. Para Rowe y Ramos Gómez los nobles expresaban orgullosamente su parentesco con los reyes incas a

⁶³ El título completo es: “Cacique de Huayllabamba en el Marquesado de Oropesa y de Colquepata, en la provincia de Paucartambo”, también se desempeñó como “Ayudante de Campo del Marqués de Oropesa y Alférez Real en el Marquesado y en el Cuzco el año de 1720” (Rowe 2003: 287)

⁶⁴ Descendiente del soberano Inca Lloque Yupanqui

⁶⁵ En la página oficial del *Bicentenario Perú 2021*, en el apartado “La Independencia: en construcción” está el artículo “Tupac Amaru ¿Conocemos su verdadera imagen?”. En este artículo se informa que la acuarela de Tupa Amaru fue recientemente descubierta en una colección argentina y es considerada como la “imagen más antigua que se ha conservado de José Gabriel Condorcanqui” (Enlace: <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/independencia/tupac.html>)

Tupac Amaru fue descendiente del último Inca rebelde de Vilcabamaba Felipe Túpac Amaru, quien fue mandado a ejecutar por el virrey Francisco de Toledo en 1572.

través del vestir y de la utilización de la corona real inca. Los retratos masculinos nos muestran que la utilización de las piezas y accesorios vestimentarios incas se mantuvieron vigentes, aproximadamente, hasta fines del siglo XVIII. La vigencia de las piezas vestimentarias podría ser entendida como la “presencia continua” de los incas y recuerdo constante de su filiación con éstos. Al parecer el sombrero de ala junto con el pantalón y las mangas fueron las prendas europeas más rápidamente adoptadas y apropiadas por los varones de la élite indígena, a las que se pueden añadir también los zapatos y medias como prendas distintivas de mayor valor social y estatus.



Imagen 20. Marcos Chiguan Thopa (Anónimo, escuela cuzqueña, óleo sobre lienzo, *circa* 1740. Museo Inca, Cusco)



Imagen 21. Nobles Incas, a) Alfonso Chihuan Inca y b) Joven noble inca (Anónimo, escuela cuzqueña, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Museo Inca, Cusco)



Imagen 22. El Rebelde Tupac Amaro (Anónimo, acuarela y tinta sobre papel 33,5x21,4 cm, circa 1781-1800. Colección particular Argentina. Foto Nicolás Vega)

Las pinturas de los personajes femeninos también corresponden al siglo XVIII. En la imagen 23, las mujeres retratadas visten el traje inca, lliclla y *anacu* decorados con *tocapus* y motivos florales y alfiler para sujetar la lliclla. La mujer de la imagen a lleva la corona real

inca. Mientras que la mujer de la imagen b lleva tocado inca (*pampacona*), posible faja, pulseras, ramo de *kantu* rojas y una rueca. Algunas de las reinas incas (coyas) retratadas por Guamán Poma llevan ramo de flores y rueca, pudiendo ser signo de nobleza y de estatus superior de las mujeres incas. En otros dos retratos de damas incas⁶⁶ posiblemente del siglo XVIII (imagen 24), los personajes femeninos visten a la “moda andina virreinal” y llevan la corona real inca, sólo una de ellas es acompañada por un sirviente enano (*kumillo*) que sujeta una especie de sombrilla de plumas. La mujer de la imagen a viste lliclla con motivos geométricos y florales que está sujeta con un alfiler de forma ovalada que fue predominante en el periodo inca, sobre el cuello “V” que forma la manta aparece lo que podría ser encaje y puntas de randa como los puños de las mangas de boca ancha que están confeccionadas en una tela transparente que podría ser gasa. Al parecer lleva dos faldas, una española que tiene adornos en el ruedo y la otra es la falda del *anacu* que tiene los mismos motivos de la lliclla, siendo ésta la sobre falda, Doña Beatriz Clara Coya ya llevaba dos faldas, es posible que el vestir de esta Coya haya servido de modelo para estas damas incas. La segunda dama inca, imagen b, viste el mismo atuendo que el retrato precedente, la diferencia está en los motivos que decoran la lliclla y la falda, así como la cabeza del alfiler, posiblemente sea un pavo real. La representación de aves en la orfebrería aparece en la colonia.

La “moda andina virreinal” se mantuvo sin sufrir mayores alteraciones hasta fines del siglo XVIII. Manuela Tupac Amaru en su retrato con fecha aproximada de 1777 (imagen 25), aparece vistiendo esta moda, su ropa es la misma al de las “damas incas”, pero se diferencia en los motivos geométricos de la lliclla y la falda del *anacu* que va encima de la pollera sin adornos. La lliclla está sujeta con un *tupu* con cabeza de lo que podría ser un pavo real. Estas pinturas nos muestran, por un lado los cambios que ha tenido el vestido inca femenino y las incorporaciones vestimentarias de mangas y faldas españolas, de telas decoradas con *tocapus*, motivos florales y geométricos; de materiales foráneos como gasas y encajes para la confección de las mangas. La forma de las prendas incas no cambió, ni la forma de llevar las piezas sobre el cuerpo que se mantuvieron hasta el siglo XVIII. Los personajes femeninos muestran su filiación con la nobleza inca a través de la utilización del vestido inca y de la presencia de la corona real inca en sus retratos.

⁶⁶ Estos retratos aparecen en el informe de su expedición a América del Sur (de 1843 a 1847) de Francis de Castelnau (1854). Estas imágenes aparecen en el estudio de John H. Rowe (2003).

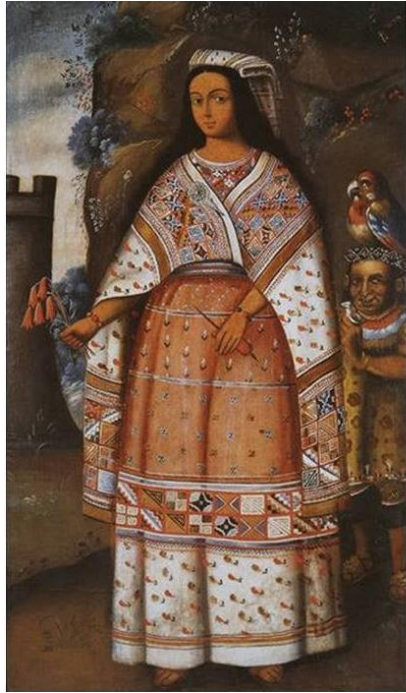
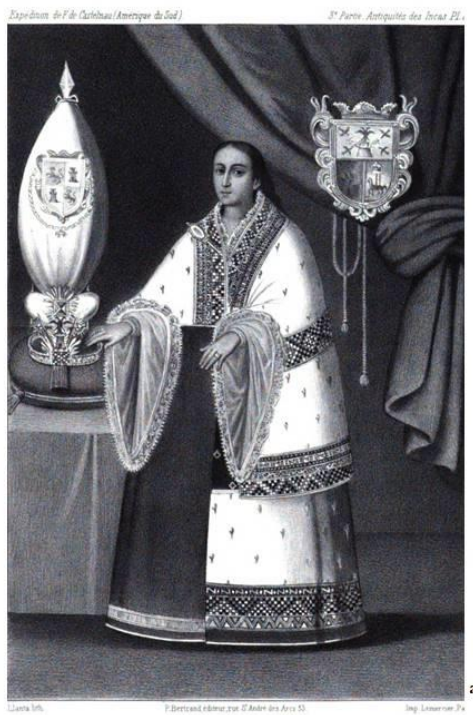


Imagen 23. Damas Incas (Anónimo, escuela cuzqueña, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Museo Inca, Cusco)



PRINCESSE, INCAS EN COSTUME NATIONAL,
d'après un tableau conservé à Cuzco.
(Pérou).

PRINCESSE INCAS EN COSTUME NATIONAL,
d'après un Tableau conservé à Cuzco.
(Pérou).

Imagen 24. Princesas incas en “vestido nacional” (Litografías de Champin, en Castelneau, 1854: figura 58 y figura 60).



Imagen 26. Manuela Tupa Amaro, Ñusta (Anónimo, escuela cuzqueña, óleo sobre tela, 167x106cm, circa 1777. Ex colección de Francisco Stastny, Lima. Museo de Arte de Lima. Donación colección Petrus y Verónica Fernandini, 2013).

El motivo floral⁶⁷

Es muy probable que el motivo floral haya aparecido en la colonia en razón a que las prendas vestimentarias incas no presentan motivos florales como se pueden observar en los dibujos de Guamán Poma que son la fuente visual más antigua que tenemos del vestido inca ni en la evidencia textil. El motivo floral es considerado como una “innovación colonial” en los textiles incas (Iriarte 1993 en Mulvany 2004: 410). En efecto, los adornos florales aparecen representados en dos *unku* identificados de estilo inca-colonial (imagen 27), uno es del Museo de América (Madrid) cuya ficha de descripción indica “camiseta de estilo inca-colonial” (1501-1600) y el otro es identificado como “Unku Tabardo en miniatura” (1600 - 1700) de tipo “inca y español” que se encuentra en The Metmuseum (Nueva York). Además en los retratos coloniales de los incas nobles, las telas de sus vestidos, - *unku*, *lliclla* y *anacu*-, aparecen adornadas con motivos florales. También estos motivos están representados en los vasos ceremoniales coloniales (*qeros*) de los siglos XVII y XVIII, ya que los *qeros* del siglo XVI están decorados solo con motivos geométricos. Encontramos que hay similitud entre los

⁶⁷ Sobre el elemento estético floral en la colonia ver el subcapítulo 5.2. (págs. 222).

motivos decorativos florales de los tejidos inca-coloniales con los decorados de los vasos ceremoniales y con los adornos vestimentarios de los incas nobles. Las formas florales representadas en estos objetos coloniales, posiblemente, hayan servido, de inspiración el uno del otro por la similitud de las formas y porque fueron realizados por los mismos artistas indígenas.



Imagen 27. *Unku* incas coloniales. a) Camiseta inca (1501-1600, en fibra de camélido, algodón, 91x78,50 cm, tapiz entrelazado, tramas excéntricas y bordado a la aguja, n° de inventario 14501) (Museo de América, Madrid, España). b) *Unku* Tabardo en miniatura (“Miniature Tabard”) (Bolivia o Perú, 1600 - 1700, en algodón, fibra de camélido, seda y metal, 36,8x27,9 cm) (The Met Museum, Nueva York).

Elenora Mulvany analiza la utilización de flores en los rituales del calendario ceremonial inca, señalando que eran parte de las ofrendas a las *wakas*, arrojadas a los ríos, adornaban los caminos y el lugar de descanso del Inca (2004: 414, 415). De manera que los motivos florales coloniales podrían ser entendidos como expresión de identidad e ideología inca, porque los motivos florales representados en los tejidos y en los vasos ceremoniales eran de especies locales, como el *kantu* (*Cantua buxifolia*) que era considerada una de las “flores más sagradas” (Mulvani 2004: 416), asociada con el Inca y la nobleza, además las coyas (reinas) y las mujeres nobles en la colonia fueron retratadas llevando esta flor como en el retrato de la “dama inca” (ver imagen 23a). Otras especies de flores aparecen diseñadas en los vasos ceremoniales, como el *chiwanway* (*Zephirantes tubiflora*), el *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*), el *chimpu chimpu* (*Fuchsia boliviana*).

Los adornos florales también aparecen representados en la indumentaria, principalmente, de las imágenes santas de la escuela Cuzqueña del periodo colonial⁶⁸ (imagen 28) como la del Niño Jesús que viste a la usanza inca, *unku* con brocados de flores, camisa y con adornos de encaje y puntas de Flandes, y lleva diadema real inca en vez de una corona. También las distintas imágenes de las vírgenes cuyas indumentarias están adornadas con brocados de flores y los arcángeles en sus diferentes advocaciones lucen los trajes españoles del siglo XVI, XVII y XVIII, casacas con mangas acuchilladas, camisas de encajes primorosos, pantalones cortos con rosetones, medias y zapatos también finamente adornados, luciendo sombreros fastuosos con adornos florales y de plumas.



Imagen 28. Imágenes santas coloniales. a) Niño Jesús con vestimenta y tocado imperial inca (Anónimo, óleo sobre tela, escuela cuzqueña, siglo XVIII). b) Arcángel con Rifle (Anónimo, escuela Cuzqueña, siglo XVIII. Fuente: internet)

1.2.3. El vestido indígena

En los dos primeros siglos de la colonia la población indígena continuo vistiendo a la usanza inca, según refiere Rowe “no hubo oposición oficial al uso de los vestidos indígenas que siguieron de moda”, como sí ocurrió con la nobleza inca que “sintió cierta presión social a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, empezó adoptar el tipo de traje europeo” (2003: 349). Este hecho se produjo en razón a su asociación más cercana y constante con los españoles. En los dibujos de Guaman Poma se observa la indumentaria que la población

⁶⁸ Sobre la escuela cuzqueña de pintura ver la nota 265 (pág. 224).

indígena vestía entre el siglo XVI e inicios del XVII. Es muy probable que durante el siglo XVII la población indígena haya comenzado a adoptar prendas españolas de forma voluntaria.

Las representaciones de las actividades cotidianas y ceremoniales en los vasos ceremoniales (*qero*) de los siglos XVII y XVIII constituyen una fuente visual informativa importante para conocer la indumentaria que el pueblo vestía por esos tiempos y las distintas adopciones vestimentarias que se dieron. Rowe⁶⁹ (2003: 316) refiere que los vestidos (sombrero, casaca y calzones) de los personajes retratos fueron la clave para clasificar temporalmente a los vasos ceremoniales ya que el estilo artístico es uniforme en todos. En los *qeros* de estos dos siglos los personajes masculinos, algunos visten solo con la indumentaria inca sobre todo en los vasos ceremoniales del siglo XVII (imagen 28) y otros visten un traje predominantemente tradicional *unku* y *yacolla* junto a piezas vestimentarias europeas adoptadas como sombrero de ala, mangas, pantalón y zapatos con adornos de rosetones. Estas prendas de tradición andina y europea se han combinado de diversas formas (imagen 29). En una primera combinación vestimentaria masculina prima las prendas incas, *unku* y *yacolla*, junto con el sombrero español que al parecer fue la primera pieza vestimentaria en ser adoptada. Hay otros personajes que visten con las mismas prendas precedentes, pero en este caso el *unku* lleva mangas. También se observa que otros personajes visten sombrero de ala, *yacolla*, *unku* con mangas y pantalón, y otros llevan sombrero, *yacolla*, *unku* con mangas y zapatos con rosetones. En los vasos del siglo XVIII los personajes masculinos visten con más prendas europeas, sombrero, *yacolla*, *unku* con mangas, pantalón y zapatos. En los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII los personajes femeninos siguen vistiendo a la usanza inca, tocado (*pampacona*), lliclla y *anacu*. Su vestido no ha cambiado.



Imagen 28. El vestido indígena del siglo XVII sigue con el modelo inca. Detalle del friso superior del vaso ceremonial "Festividad agrícola del *Chaqmay*" (Anónimo, vaso ceremonial de madera, inca virreinal, s. XVII) (En Otárola 1995: 55 [lámina 17]).

⁶⁹ Rowe clasifica temporalmente a los vasos ceremoniales siguiendo el estilo en: Inca, Transición, Colonial Estilo Formal y Colonial Estilo Libre.



Imagen 29. Las adopciones vestimentarias europeas. a) **Sombrero**. Detalle del friso superior del vaso ceremonial “Parejas bajo arco iris” (Anónimo, vaso de madera, inca virreinal, fines del s. XVI a principios del s. XVII). b) **Unku con mangas**. Detalle del friso superior del vaso ceremonial “festividad agrícola del *tarpu*” (Anónimo, vaso ceremonial de madera, inca virreinal, s.XVII al XVIII). c) **Pantalón**. Detalle del vaso ceremonial “Camino a la faena agrícola del *tarpu*” (Anónimo, vaso de madera, inca virreinal, s. XVII). d) **Rosetones**. Detalle del vaso ceremonial “Arcángel en lucha con dragón y escena idílica” (Anónimo, vaso de madera, inca virreinal, s. XVII a XVIII) (En Otárola 1995: 48 [lámina 12], 61 [lámina 20], 58 [lámina 19], 53 [lámina 13]).

Los vestidos de los personajes de la imagen 29c y 29d son muy parecidos a la indumentaria que lucen los indígenas que cargan las imágenes santas en los cuadros de la Serie del Corpus Cristi, en la pintura de la “Procesión de cofradías incas de Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara”, los indígenas visten *yacolla*, *unku* de algunos decorados y de otros no, pantalón hasta la rodilla que de algunos están adornados con cintas y van descalzos, mientras que los músicos lucen las mismas prendas pero calzan zapatos. En la pintura “Altar del Niño de Praga” se puede apreciar el vestido y los pantalones adornados con cintas que llevan los indígenas que cargan las imágenes (imagen 30).



Imagen 30. Procesión del Corpus Christi. Detalle de los músicos y cargadores de “Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara” y del “Altar del Niño de Praga” (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1680. Archivo del Arzobispado de Cusco, Museo de Arte Religioso Cusco).

El vestir de los indígenas en la colonia fue austero con fuerte continuidad del vestido pre-hispánico. Estas prendas fueron confeccionadas en “ropas de la tierra”,⁷⁰ que se diferenciaban de los materiales europeos y de las telas andinas finamente tejidas empleados en la confección de las prendas de los incas nobles. De las piezas vestimentarias adoptadas, las más difundidas fueron el sombrero, el pantalón y el *unku* con mangas. Es posible que la adopción de estas prendas haya sido hecha emulando al vestido de los incas nobles como señala Wachtel:

“Los otros indios imitan al más prestigioso de sus *curacas*, adoptando más o menos o completamente el hábito europeo, según su rango o su fortuna personal: a este respecto el sombrero de fieltro representa el elemento más rico de significación para ellos.” (1976: 225)

⁷⁰ Las “ropas de la tierra” eran los tejidos locales que se elaboraban con técnicas y tecnología prehispánica como bayetas, pañetes, jergas y frazadas que fueron la producción principal, y a veces se hacían bayetones, sayales, cordellates y tocuyos. Todos estos tejidos fueron fabricados con lana de oveja, llamado también “lana de Castilla” (lana de merino), de la peor calidad. Los pabellones y tocuyos fueron hechos en algodón. Las frazadas fueron de diversas calidades (finas, entre-finas y ordinarias) y algunas eran confeccionadas en lana de alpaca. Y, con el tocuyo los indígenas del obraje confeccionaban camisas para su uso, además fue utilizado como materia prima y artículo de consumo (cf. Escandell-Tur 1997).

En el virreinato los tejidos andinos se elaboraban en los obrajes y *chorrillos*. El obraje fue una institución textil creada por la administración española alrededor de 1570. Un obraje era una “unidad de carácter manufacturero que reunía en su interior todas las fases del proceso de producción textil, accionadas, bajo distintos mecanismos, por mano de obra indígena” (Escandell-Tur 1997: 26). Los obrajes y *chorrillos* tenían una producción masiva de tejidos de lana y una menor de algodón. Cuzco fue un centro de producción textil importante en el virreinato.

Es probable que el sombrero y los zapatos entre los indígenas hayan sido considerados como piezas vestimentarias suntuosas y signos de prestigio entre ellos. En las pinturas y en los decorados de los vasos ceremoniales aparecen los hombres llevando zapatos o sandalias, mientras que las mujeres indias iban descalzas, al respecto Concolorcorvo escribe que “las indias y demás gentes plebeyas andan descalzas, como en otras muchas partes del mundo la gente pobre, y no por esto contraen enfermedades” (2006: 159). No sólo las mujeres indígenas no llevaron zapatos sino que no cambiaron su forma de vestir inca.

La sociedad colonial continúa creciendo y siendo más variada en cuanto a su composición social y étnica. La estratificación y la jerarquización se materializaron a través de “la actividad económica del individuo, de su grupo étnico de referencia, de sus cargos de poder, o del inmueble que habitaba, [...] y en forma determinante, a partir del vestido” (O’Phelan 2003: 99). La distinción vestimentaria se acentuó más entre los diferentes sectores sociales que conformaban esta sociedad. Aparece la moda francesa en el siglo XVII, París se convierte en el centro de la moda, desde donde comienza a expandirse en el mundo a través de las conquistas e invasiones, aparecen las estampas mostrando la “elegancia parisina” (Deslandres 1990: 1047). En el siglo XVIII llega esta moda al virreinato peruano⁷¹, fueron las clases acomodadas las primeras en adoptarla por su posición social privilegiada y gracias a su capacidad adquisitiva. Los grupos populares que habitaban en las ciudades imitaban el modelo de vestir de esta élite. La imitación de la moda se produce casi exclusivamente en la ciudad, mientras que la influencia de la moda en el área rural fue marginal (O’Phelan 2003: 100). El vestido de la aristocracia limeña se distinguía de los grupos populares, según señala O’Phelan por “la precisión del corte, la calidad de la tela, la profusión y valor de los accesorios” (2003: 100), así como por la forma, el color y la ornamentación. Mientras que el vestir de los sectores populares era una combinación, en mayor o menor grado, de prendas europeas con andinas, pudiendo ser entendido como parte de la aculturación cultural.

1.3. El vestido ostentoso

El vestido ostentoso es aparatoso, lujoso que provoca respeto y admiración al mismo tiempo que expresa la riqueza de los portadores (Bell 1992, Veblen 2000). La definición de vestido ostentoso de Thorstein Veblen se centra en el carácter pecuniario de este vestido, se

⁷¹ Braudel refiere que en 1716, en el Perú donde el lujo de los españoles era entonces inaudito, “los hombres se visten a la francesa, generalmente con traje de seda (importada de Europa), logrando una extraña mezcla de colores vivos” (1984: 272).

refiere a él como “la expresión especial [...] del derroche ostensible de bienes” y “un medio que pone en evidencia la situación pecuniaria del individuo” (2000: 177). Por su parte la definición de Quentin Bell de vestido ostentoso se centra en las cualidades de este vestido como el carácter aparatoso o de *grande allure*, el respeto y la admiración que provocan y, por supuesto, en su carácter pecuniario. Estas características del vestido ostentoso lo hacen especial, no se utiliza de manera cotidiana, sino que está reservado para eventos especiales. El vestido ostentoso cumple la función de adorno, como tal está reservado para grandes eventos y celebraciones de índoles diversas, por lo que podría ser entendido también como vestido de fiesta o vestido de gala. Del guardarropa, por más limitado que sea, hubo un o unas prendas que eran consideradas como ostentosas que eran de gran calidad y lujo, de manera que se las consideraba como hermosas.

Los vestidos que se han venido describiendo a lo largo de este capítulo, los hemos considerado como vestidos ostentosos porque la información vestimentaria escrita, visual y arqueológica que se tiene es de la élite y de los vestidos utilizados en ceremonias. En cada uno de los periodos hubo un atuendo ostentoso, Bell sostiene que “los vestidos son creados para un periodo u ocasión precisa” (1992: 25).

Los materiales, colores, formas y adornos también son características que hacen que un vestido sea considerado ostentoso. Sumada a estas características está la relación del vestido ostentoso con los grupos privilegiados. Entre los incas, el soberano y la nobleza fueron quienes vistieron trajes ostentosos que fueron considerados “muy primos”. Siguiendo a Cobo el vestido ostentoso entre los incas era “muy prima [primoroso] y de finos colores” (1964: 238). En la tercera edad de los incas de Guaman Poma se menciona que hubo *unkus* de *cumbi* adornados con oro, plata, plumas, conchas y *tocapus*, siendo considerados como “objetos de riqueza” y prendas ostentosas. A las túnicas ostentosas hechas de *cumbi* se les llamaba *qumpi p'acha* o “ropa fina tejida de *cumpi*” que estaba elaborada en lana de alpaca y de vicuña, esta última reservada para el Inca. El soberano utilizaba *unku* con *tocapu* porque éste era signo de estatus de la élite inca (Phipps 2018). De hecho, la palabra *tucapu* también estuvo asociada con el vestido, el vestir y el portador de ropa ostentosa, Yapita *et al.* refieren que el término “*tukapu*” designaba a vestidos lujosos, “*tukapuy*” indicaba a una “cosa muy galana, o cualquier gala, o buen vestido, que estos lo eran del Inca” y la expresión “*tukapuqta p'achallikuq*” hacía referencia al “que se engalana, y viste galamente” (Yapita *et al.* 2014: 55), es decir al portador que viste de forma galana u ostentosa como el Inca. Los *unkus* de

plumas estaban también reservados para el uso del Inca por ser considerados como prendas lujosas ya que las plumas eran un adorno “lujoso” (cf. Giuntini 2018). Algunos de los *unkus* de plumas llegaron hasta las rodillas de su propietario, mostraban una apariencia lujosa del Inca. Cobo refiere que el soberano lucía sobre “sus vestiduras ordinarias sus galas y atavíos”, que podían ser ropas de plumas y estas “eran muy lustrosas, que eran de las más ricas ypreciadas entre ellos” (1964: 238, 239). Llevaron complementos vestimentarios como joyas – *canipo* (panetas de oro o plata), manillas de oro (*chipana*), zarcillos- que hacían del traje y el vestir más ostentoso. El Inca y los nobles vestían con estas prendas ostentosas para la guerra y las ceremonias, también se utilizaron como ofrendas, regalos preciados en el *ritual de passage* y en los entierros y fiestas.

La Coya y las mujeres nobles también vistieron de forma ostentosa. Para designar a las prendas femeninas “muy preciadas” según Yapita *et al.* (2014:65) se empleaba el término *ancallo*⁷² que significa “ropa antigua de las mujeres, muy preciada” y las mujeres que vestían con estas prendas eran identificadas como “*ankallu p’achayoq*” “la que viste [el *ancallo*] vestido de mucho valor”. No hay una especificidad sobre los materiales empleados en las prendas femeninas. Es muy probable que la reina y las mujeres nobles hayan utilizado los mismos zapatos como los que se encontraron en el hallazgo de la “doncella de llullaillaco” porque a las jóvenes se las enterraba con vestidos y tejidos finos de gran calidad material, técnica y estética.

El vestir ostentoso de los españoles en el virreinato fue sobrio cuyo color negro estaba asociado con la “grandeza y dignidad” (Bell 1992: 222). Del vestido español masculino el sombrero de ala, los cuellos de golilla o lechuguilla con encajes y puntas de randa, la capa en terciopelo, la saya femenina, la gorguera y las mangas con bordado de hilos de plata y oro con puños adornados de encajes y puntas de randa fueron signos de elegancia y ostentación, sólo los nobles llevaban estas prendas, acompañadas de joyas: aretes, pulseras, broches, anillos, collares de finas piedras preciosas y semi-preciosas que se lucen en los retratos como del virrey Toledo. En el siglo XVII el vestido es más adornado, los elementos vestimentarios que denotan ostentación son los trajes de militar adornados con grecas doradas, botones, los cuello de las camisas son hechos con encajes de Flandes, lucen zapatos punta cuadrada con

⁷² Ancallo. “*Ankallu*. s. GH. *Ancallo*: Ropa antigua de las mujeres, muy preciada (I: 25)” y sobre el uso del ancallo, “*ankallu p’achayuq*. fr. nom. GH? *Ancallu pachayoc*: La que viste [el ancallo] vestido de mucho valor (I: 25)” (Yapita *et al.* 2014: 65)

rosetones, las mujeres llevan casacas con mangas hoja abierta, cuello de bolillo y verdugado que daba volumen a la falda como aparecen retratados en la celebración del Corpus Christi y en el matrimonio de la ñusta inca y del capital español.

En el siglo XVIII el vestido ostentoso de los incas nobles, quienes aparecen retratados vistiendo el traje ostentoso y brindando una imagen lujosa, radicaba en las innovaciones de motivos vestimentarios, es decir que el material junto con la forma de las prendas determinaban la ostentación del vestido. El *unku*, la *lliclla* y el *anacu* siguieron siendo tejidos finos con *tucapus* y con nuevos adornos florales. El *tucapu* determinaba la ostentación del vestido por ser considerado un signo de la élite inca. Se añadieron mangas españolas al *unku* y al *anacu* para hacer de estas prendas más lujosas, estaban confeccionadas con “telas y mercancías de Castilla” como las mangas de los españoles quienes ponían especial cuidado en éstas por ser signo de estatus y distinción. Las mujeres vestían pollera adornada con encajes. Los varones lucen pantalones y zapatos adornados, y otros el traje militar del modelo parecido al de los españoles del siglo XVII y otros vistieron con el traje francés del siglo XVIII adornados de botones y grecas como Tupac Amaru. Las prendas ostentosas incas estuvieron confeccionadas en “telas finas de la tierra” y las españolas en “tejidos y mercancías de Castilla”. Vistieron el traje ostentoso en los retratos, en las celebraciones del Corpus Christi y en los matrimonios. Concolorcorvo refiere que en la celebración del Corpus Christi la nobleza vestía sus mejores trajes, dice que:

“La gran fiesta de Dios da principio en todo el mundo católico, en el mes de Junio y se concluye en su octava. En el pueblo más pobre de toda España y las Indias se celebran estos días con seriedad jocosa. La seriedad se observa en las iglesias,[...], y asimismo en las procesiones, que acompañan con ricos ornamentos o los señores capitulares eclesiásticos, siguiendo las sagradas religiones [...] Sigue el cabildo secular y toda la nobleza con sus mejores trajes” (2006: 141[351]).

Este mismo autor escribe que en las corridas de toros “desde el primer día del año hasta el último de carnestolendas” entre los asistentes, los caballeros y la nobleza cuzqueña vestían trajes confeccionadas en las mejores telas.

“Toda la nobleza del Cuzco sale a la plaza en buenos caballos, ricamente enjaezados de terciopelo bordado de realce de oro y plata. Los vestidos de los caballeros son de las mejores telas que se fabrican en León, de Francia, y en el país, pero cubren esta grandeza con un manto que llaman poncho, hecho con lana de alpaca, a listas de varios colores. Ropaje verdaderamente grosero para funciones de tanto lucimiento. Estos caballeros forman sus cuadrillas acompañando al corregidor y alcaldes.” (2006: 142[354, 355])

En los diferentes periodos el traje ostentoso fue llevado en ocasiones especiales y eventos importantes, como las fiestas, la guerra, celebraciones católicas, uniones civiles y para immortalizarse en los retratos. Con el vestido suntuoso en las celebraciones los portadores buscan mostrarse a la altura de la situación o evento, Bell hace referencia a un espacio, al que llama “*beau monde*”, “donde se juntan las personas verdaderamente elegantes” (1992:48), donde se luce el vestido ostentoso suscitando la admiración y el deseo de los participantes. El *beau monde* de los siglos XVI, XVII y XVIII serían las celebraciones públicas, privadas, religiosas, laicas y tradicionales, donde los individuos exhiben sus mejores vestidos suntuosos, mostrando su autoridad, nobleza, carácter pecuniario y posición social privilegiada. De manera que el vestido ostentoso era el de gran calidad, lujo y el más hermoso.

Capítulo II

“Vestido y moda en Cuzco”

2.1. La Industria textil en Cuzco entre la tercera mitad de los siglos XIX y XX

2.1.1. Las fábricas textiles en Cuzco

En la tercera mitad del siglo XIX, Cuzco comienza a dejar de ser una sociedad predominante agrícola, con existencia de haciendas en todo el departamento, agrícolas en los valles y ganaderas principalmente de ganado lanar, camélido y ovino, en las tierras altas. Se da inicio al proceso de modernización⁷³ en la producción textil con la llegada de maquinaria industrial para su producción y con la construcción del Ferrocarril del Sur⁷⁴ que se proyectaba desde Mollendo (Arequipa) hasta Cuzco, llegando a la localidad de Maranganí (Canchis, Cuzco) en 1892, un año después llega a Sicuani y recién en 1908 llega el ferrocarril a la ciudad de Cuzco. Con la conclusión de la línea férrea se logró que haya mayor circulación de productos textiles y de materia prima principalmente entre las ciudades del sur, Puno y Arequipa. Estos hechos significaron la industrialización y modernización del campo y la ciudad. Se experimentaron cambios sociales, económicos y culturales. Proceso de modernización que continúa hasta la actualidad.

Las fábricas textiles se instalaron gracias a la visión de modernidad de algunos miembros de la burguesía agraria cuzqueña, quienes estuvieron influenciados por la mentalidad moderna de la época y por los viajes a Europa de algunos de ellos, que los motivó a modernizar y reorientar sus actividades económicas hacia la industria mecanizada principalmente textil, como fue el caso de los dueños de la pionera “Fábrica de Tejido de lana Lucre”. Así, el viajero francés del siglo XIX Charles Wiener en su libro *Perú y Bolivia. Relato*

⁷³ El proceso de modernización del país comienza con la construcción de ferrocarriles que van desde la costa hacia la sierra centro y sur, y con la mecanización de la producción textil, que caracterizó a la primera revolución venida de Inglaterra, originando que aparezcan fábricas textiles modernas en el territorio peruano (cf. Pease 1993). Luis F. Medina Suyo (2012) en su estudio histórico sobre la formación y desarrollo de la industria textil en Cuzco entre 1861 y 1945, señala que fueron dos sucesos los que marcaron el inicio de la fabricación moderna del textil en el Perú: 1) la introducción del primer telar mecánico, que fue en número de cien, para la fábrica de hilados y tejidos de algodón de propiedad de Santiago e hijo, Carlos de Cagigao y Juan Norberto Casanova en 1847 (Basadre 2014: 286, 287), y 2) el establecimiento de las fábricas de lana “Urcón” (Pallasca, Ancash) y de “Lucre” (Quispicanchis, Cuzco) en 1861 (Garland 1905 en Medina Suyo 2012: 150).

⁷⁴ El ferrocarril del sur y sur-oriente abarca los departamentos de Arequipa, Puno y Cuzco. Este ferrocarril inicia su construcción en 1870 y un año después entra en funcionamiento el tramo Mollendo-Arequipa. Este ferrocarril tiene un recorrido de 940 km, siendo el más extenso de los ferrocarriles construidos en el Perú.

de viaje (1993[1880]), refiere que el señor Garmendia y su esposa vivieron “por largos años en París, en donde su marido, joven por entonces, recorría los talleres y seguía cursos en las escuelas de aplicación” (1993: 402). Esta fábrica se instala en 1861 en la hacienda Nuestra Señora de la Asunción de Lucre⁷⁵ (Quispicanchis, Cuzco). La tradición textil de esta fábrica⁷⁶ se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, ya que en el territorio de la hacienda existieron los “obrajes de Lucre”⁷⁷ (Basadre, 2014: 298). La llegada de telares modernos⁷⁸ substituyó a los telares artesanales de cintura y/o de cuatro estacas. Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce *et al.* indican que la fábrica es “la de más larga tradición, no sólo cuzqueña, sino también peruana, fue el complejo textil más importante del sur andino” (2011: 297) y una de las primeras fabricas modernas del Perú. En 1899 se pone en funcionamiento la fábrica cuzqueña de tejidos de lana “Marangani”⁷⁹ en la provincia de Canchis. La maquinaria⁸⁰ venida de Manchester (Inglaterra) fue transportada, ya, a través del Ferrocarril del Sur. En los primeros decenios del siglo XX se establecen tres fábricas más de tejidos. La “Fabrica de tejidos de lana de Urcos”⁸¹ se instaló en 1910, en la hacienda de Huaro (Quispicanchis, Cuzco). En la ciudad se instalaron la “Fábrica de tejidos de algodón Huáscar”⁸² que entra en funcionamiento en 1918 y la “Fábrica de tejidos de lana La Estrella”⁸³ en 1928. De estas cinco fábricas textiles sigue actualmente en funcionamiento solamente la “Fábrica de tejidos de Marangani”, administrada por la comunidad de Marangani (Canchis, Cuzco). Mientras que la “Fábrica de tejidos de lana Lucre” dejó de funcionar en los años 1970 cuando fue expropiada por el gobierno militar, en la actualidad las instalaciones junto con los telares de los siglos XIX y XX pueden ser visitadas. También sus instalaciones son utilizadas como locación fotográfica, por

⁷⁵ Esta fábrica fue propiedad de Antonia Nadal de Garmendia y de Francisco Garmendia, tuvieron como socio al Narciso Alayza.

⁷⁶ Al respecto ver los trabajos de Escandell-Tur (1997), Flores Ochoa *et al.* (2011), Medina Suyo (2012), Tamayo (1981) y Tamayo y Zegarra (2008), Basadre (2014), entre otros.

⁷⁷ Sobre la historia del obraje de Nuestra Señora de la Asunción de Lucre ver Escandell-Tur (1997), Flores Ochoa *et al.* (2011), Medina (2012), entre otros.

⁷⁸ La maquinaria fue adquirida a la firma *Mercier* de los *Ateliers de Construction à Louviers A. Mercier*, esta llegó desde Bourdeos (Francia) hasta el puerto de Islay en Arequipa. Desde donde fueron transportadas las 20 maquinarias, “8 mecánicas de funcionamiento hidráulico y 12 maquinarias a mano de Jacquard sistema francés” (Medina 2012: 157), a lomo de mulas por cuadrillas de arrieros, recorriendo 800km, se atravesaron dos cordilleras hasta llegar a Lucre (Cuzco).

⁷⁹ Esta fábrica fue propiedad del hacendado Pablo Policarpo Mejía y del intelectual cuzqueño Antonio Lorena.

⁸⁰ El funcionamiento efectivo de la fábrica fue “con una carda de un solo cuerpo, una hiladora marca *Self Acting* y 5 telares mecánicos” (Hopkins, 2010: 90). En 1904, la fábrica encarga la compra de nueva maquinaria textil de Europa a los señores Braillard y Cía., “la adquisición de nuevas maquinarias motivó que se contrataran especialista y que se importaran nuevos diseños textiles europeos, asiáticos y orientales para sus frazadas” (Hopkins 2010).

⁸¹ Esta fábrica fue propiedad de Lorenzo Oliart y Benjamín de La Torre, este último fue dueño de casonas importantes en la ciudad, de propiedades en las provincias de Cuzco y de La Convención, siendo considerado como uno de los hombres más potentes de su época.

⁸² En 1922 la fábrica contaba con 110 telares y 3000 husos.

⁸³ Entre 1939 y 1940 la fábrica contaba con 29 telares que trabajaban con energía eléctrica.

ejemplo la marca peruana de prendas de alpaca y vicuña *Kuna* las utilizó para promocionar su colección invierno 2018 (imagen 31).

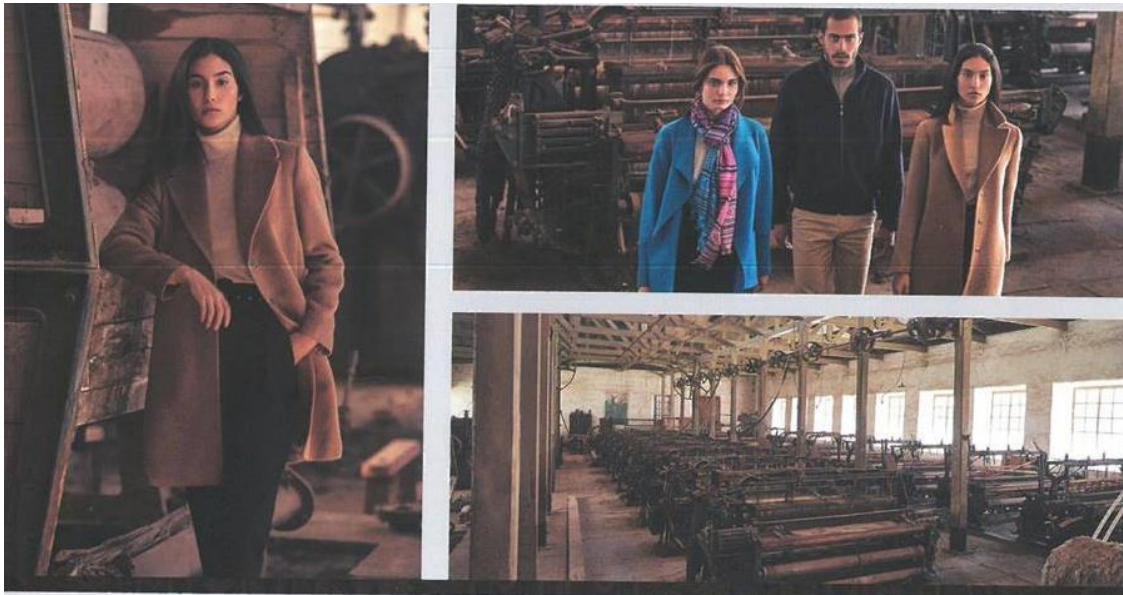


Imagen 31. Sesión fotográfica en las “instalaciones de la icónica fábrica de Lucre” (*Kuna*: catálogo, colección invierno 2018)

2.1.2. La producción textil y su comercialización

Las fábricas textiles en Cuzco utilizaron dos materias primas, lana y algodón. La lana de camélidos y de ovinos siguió siendo la principal materia prima utilizada en la fabricación, seguida del algodón. Ésta última materia, fue solamente empleada por la fábrica de tejidos “Huáscar”, los propietarios tuvieron la intención de introducir el cultivo de algodón en los valles de Cuzco⁸⁴, a través del ofrecimiento del pago de un precio más alto por el algodón producido localmente, pero el cultivo ni el ofrecimiento tuvieron aceptación. El algodón provenía principalmente de las haciendas algodoneras del valle de Ica y de Arequipa (Medina 2012).

Origen de la materia prima

La lana de ovinos y camélidos que abastecían a las fábricas procedía principalmente de las haciendas ganaderas de Cuzco, algunas de esas haciendas fueron propiedad de los mismos dueños de las fábricas⁸⁵. Las haciendas ganaderas más grandes del departamento se

⁸⁴ Como los valles de La Convención, Lares, Anta, Paucartambo y Marcapata.

⁸⁵ Entre las que podemos mencionar por ejemplo la hacienda en la cordillera de Chimboya (Canchis) de propiedad de los dueños de la fábrica de “Marangani” y la hacienda de Lauramarca (Quispicanchis) de propiedad de uno de los socios de la fábrica “La Estrella”.

encontraban en las provincias de Canchis, Quispicanchis y Canas. Actualmente es la provincia de Canchis la que concentra la mayor población de camélidos y ovinos de Cuzco, contando con un total de 378 626 animales en el 2020⁸⁶. Las fábricas tuvieron también que abastecerse de materia prima proveniente de las haciendas ganaderas de Puno. Desde que existe información histórica, Puno fue y es el departamento que tiene la mayor cantidad de camélidos y ovinos del Perú, por ejemplo en el 2017⁸⁷ se estimaba que había una población de 2 431 040 camélidos sólo en este departamento.

La adquisición de lana se realizaba de dos formas, directa e intermediaria. La adquisición directa era a los hacendados y la adquisición intermediaria se realizaba a través de las casas comerciales y de los rescatistas. Medina (2012) sugiere que la adquisición de lana era de forma “competitiva”, ya que por un lado existía pugna entre empresarios por adquirir la materia prima y, por el otro, se daba la competencia entre los empresarios y los exportadores de materias primas. Se ha podido observar que actualmente en la provincia de Canchis siguen practicándose estas dos formas de adquisición de lana, los acopiadores o rescatistas compran la materia prima directamente a los pastores en su propiedad o en los mercados locales como en el mercado semanal de la comunidad de Santa Bárbara (San Pablo, Canchis). Los rescatistas o acopiadores, a su vez la revenden a intermediarios en Sicuani, estos últimos la venden a las fábricas textiles arequipeñas. Aunque algunos pastores en época de esquila bajan a Sicuani a vender la lana directamente a los intermediarios, lo que les permite obtener mejor precio por la libra de lana. La exportación de lana de camélidos se ha convertido en un sector importante, por ejemplo en el 2019 se ha exportado a Australia, Europa, Italia, Inglaterra y China. El gobierno peruano se ha dedicado a realizar ferias de exhibición de telas y prendas confeccionadas en lana de camélidos en el extranjero.

La producción textil de las fábricas

Las telas producidas se clasificaban de acuerdo a la fineza en: tejidos burdos y finos. Las telas que se elaboraban de forma artesanal en Cuzco hacia el año 1848 fueron: tocuyos y paños burdos, bayetones, jergas, telas de la tierra, bayetas finas entre otras, de las cuales se confeccionaban prendas de vestir, también se tejían ponchos, cobertores y frazadas. Estas

⁸⁶ Información proporcionada en el “Cuadro: Población pecuniaria de la región Cusco por distritos al 2020 (Fuente: DIRAGRI/Cusco – Agencias Agrarias/DEIA – 2020)”.

⁸⁷ Información consignada en el “Cuadro 13.27 Población de ganado vacuno, alpaca y llama, según unidad agraria, 2011-2017 (Fuente: Ministerio de Agricultura y Riego –Dirección General de Evaluación y Seguimiento de Políticas – SIEA)”

telas eran elaboradas principalmente para el consumo local campesino. Junto a esta producción textil local también se encontraban telas y tejidos extranjeros que provenían principalmente de Inglaterra y Francia como: frazadas de algodón, tocuyos que eran identificados como “amarillentos” y “tocuyo extranjero”⁸⁸, tejidos de Halifax y de “Manchester”, tejidos franceses, tejidos de lana y algodón puros o mezclados, seda, lino y vestidos franceses e ingleses. Es importante mencionar que se importaban gusanos de seda y se fabricaban telas de este material en Lima (Basadre 2014: 291).

Las fábricas textiles cuzqueñas hicieron crecer el sector textil, produciendo variedades de telas a las que hemos clasificado en dos grupos, en telas de tradición local y telas industriales. Las telas de tradición local que se mencionaron en el párrafo precedente, siguieron siendo elaboradas por la maquinaria industrial, entre las que se puede mencionar por ejemplo la tela “de Castilla” y el bayetón producidos por la fábrica “Lucre”, el bayetón por la fábrica “Urcos”, variedades de tocuyos y tocuyos blancos por la fábrica “Huáscar”, bayetilla y bayetón por la fábrica “La Estrella”, y paños de lana por las fábricas “Lucre”, “Maranganí”, “Urcos” y “La Estrella”. A estas telas se sumaron la variedad de telas industriales como: paños, casimires⁸⁹, tocuyos⁹⁰, telas gruesas con hilos retorcidos, franela⁹¹, lonetas, lonas, casinetes, *vichy*⁹² de diversos colores y dibujos, borlón⁹³, *tweeds*. También se fabricaron variedad de mantones de lana, mantas para caballo, mantas de viaje, pañolones, frazadas⁹⁴, almohadas y colchones. Y se elaboraron prendas de vestir como: medias de lana para señoras, *sweaters*, ponchos impermeables, sobre corsés, camisetas, calzoncillos, medias, refajos, abrigos, entre otros.

Las fábricas cuzqueñas destacaron por la calidad y fineza de ciertas telas, gracias a las cuales se hicieron conocidas, por ejemplo la fábrica de tejidos de Lucre producía la tela denominada “de Castilla”, al respecto Basadre indica que “el paño de Lucre se hizo famoso

⁸⁸ El escritor cuzqueño Narciso Aréstegui, en su novela *El Padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco* (2018 [1848]), narra la situación crítica que los artesanos textiles cuzqueños estaban viviendo durante la “crisis textil” por causa de la competencia de los tejidos ingleses (tocuyos, frazadas) que eran comercializados a precios más bajos que las telas locales del mismo género.

⁸⁹ Hubo variedades de casimires: gruesos, delgados, finos estilo inglés, peinado, retorcido, fantasía especial, pasadizo Estrella, etc.

⁹⁰ Entre los tocuyos hubieron nueve variedades, blancos y listados.

⁹¹ Se producían dos tipos de franelas: extra y fantasía.

⁹² En Castellano vichí, “proviene del francés *vichy*, y este de *Vichy*, ciudad de Francia. La tela vichí es un tejido fuerte de algodón, de rayas o cuadros” (RAE, en línea)

⁹³ Había borlón extra y royal.

⁹⁴ Las frazadas que se fabricaban tuvieron apelaciones diferentes como: “Tigre”, “Tumi”, “Abancay”, “militar”, “Cuzco”, “Arequipa”, “Puno”, fantasía animales, jaspeadas, nieve, primavera.

por su resistencia y larga duración y por ser fabricado de lana pura y nueva, sin mezcla alguna” (2014: 300), por estas características se la conoció bajo la denominación de “tela Lucre” (Basadre 2014). Es importante mencionar que ya las telas fabricadas en Lucre sirvieron como medida para calificar la calidad de un tejido (Flores Ochoa *et al.* 2011: 298), por ejemplo la denominación “tela Lucre” se utilizó para identificar a una tela de alta calidad como la “tela Lucre-Estrella” elaborada por la fábrica “La Estrella” (Medina 2012). La variedad de telas producidas tenía repercusión en el vestir de los pobladores cuzqueños, tanto del campo como de la ciudad, las polleras y mantones de “las mestizas” estaban confeccionadas en tela Lucre, así como la lliclla de ciertas mujeres indígenas-campesinas.

La comercialización textil

La oferta de tejidos industriales aumentó en los diferentes sectores de la sociedad local y departamental, así como su consumo. La producción textil cuzqueña y nacional continuó teniendo como su principal competidor a la producción textil extranjera venida de Europa. En un primer momento la producción de las fábricas textiles cuzqueñas estuvo destinada para los mercados rural y urbano de Cuzco, de Puno y de Arequipa. Es muy probable que las bayetas, bayetones, paños, casimires, frazadas y mantones de lana hayan comenzado a comercializarse en las mismas fábricas, en los mercados semanales de los pueblos o en las ferias anuales como las de Pampacucho (Sicuani, Canchis), y probablemente hayan competido con las bayetas, tocuyos, jergas elaboradas por tejedores locales en telares artesanales. Los viajeros francés del siglo XIX, Paul Marcoy (2001[1869]) y Charles Wiener (1993[1880]), en sus relatos sobre Cuzco hacen referencia a dos formas de comercialización, por un lado se realizaba en los mercados semanales, uno tenía lugar en la plaza de Armas donde se expendían desde alimentos frescos hasta ropa, pasando por artesanías, y el otro lugar de comercialización fue en la plaza de San Francisco al que se llamó “mercado del Baratillo, donde los aficionados de ambos sexos pueden comprar ropa vieja, viejos galones, viejos sombreros y viejos calzados” (Marcoy 2001: 353). Y por el otro, se comercializaban en las pequeñas tiendas ubicadas en los portales de la plaza principal, telas, “artículos de moda o novedad que el comerciante haya recibido de la costa del Pacífico” (Marcoy 2001: 348), como vestidos, sombreros, almanaques y libros (Wiener 1993). En sus relatos Marcoy menciona también la presencia de sastres y pasamaneros, que desempeñaron su labor al aire libre (imagen 32).

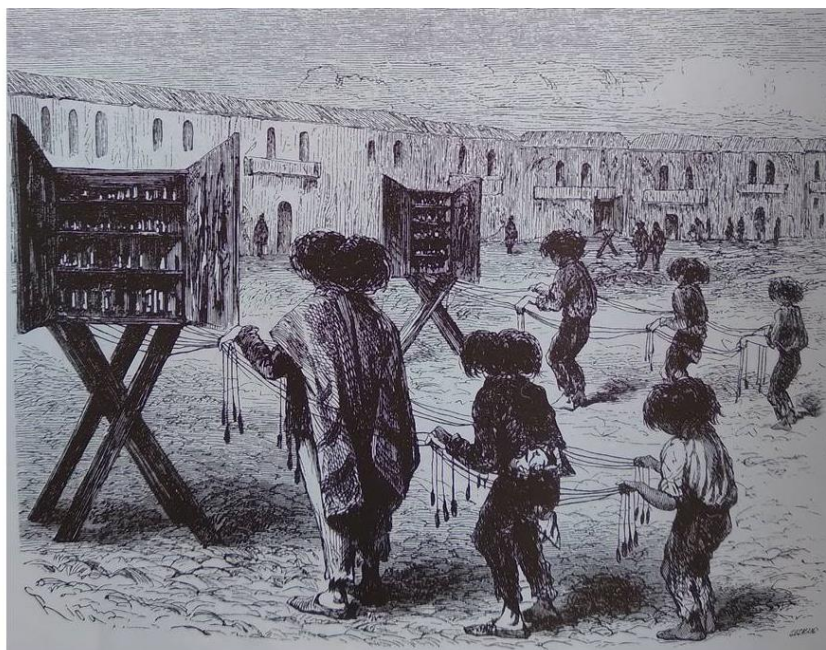


Imagen 32. “Los pasamaneros del Cuzco” (Marcoy 2001: 398).

En un segundo momento, el aumento en la comercialización de telas pudo haber estado relacionado con la apertura de las primeras sucursales de venta de las fábricas en la ciudad, lo que habría conllevado al aumento de la producción textil y a la mejora en la calidad de las telas. Es posible que estuvieran motivadas por la apertura de tiendas más grandes denominadas “casas comerciales”, en las que se ofrecían telas importadas y de producción nacional, así como ropas y accesorios vestimentarios de moda provenientes del extranjero. En las primeras décadas del siglo XX, las fábricas cuzqueñas abrieron sucursales y almacenes de venta en distintas ciudades de la sierra⁹⁵ peruana. Incluso las telas de las fábricas de “Lucre” y de “Urcos” se exportaban a Chile y Bolivia (Basadre 2014). Posteriormente, las telas de las fábricas cuzqueñas fueron comercializadas en Lima, un mercado muy competitivo por la presencia de fábricas textiles peruanas de lana y de algodón, y de las casas comerciales que eran más grandes y contaban con mayor variedad de productos que las existentes en Cuzco. A saber, la sucursal de la fábrica de “Lucre” en Lima ofrecía principalmente variedades de telas de lana como: casimires, paños, *tweeds*, casimires para abrigos, entre otros. También la fábrica de “Maranganí”⁹⁶, en 1936, tuvo tres almacenes de venta en Lima e inauguró una tienda para la venta de abrigos de lana cardados y peinados.

⁹⁵ Se abrieron sucursales en las ciudades de Sicuani, Juliaca, Ayaviri, Arequipa, Andahuaylas, Abancay (sierra sur), Ayacucho, Huancayo, Cerro de Pasco (sierra centro) y Cajamarca (sierra norte), entre otras.

⁹⁶ Fue la primera en ser miembro e integrante del directorio de la Sociedad Nacional de Industria con sede en Lima⁹⁶ (cf. Mediana 2012). Recién en 1945 las fábricas de “Lucre”, “Huáscar” y “La Estrella” se hicieron miembros de esta entidad.

En el caso cuzqueño, las sucursales de las casas comerciales –“Lambarri y Cía.”, “Stafford y Cía.”, “Gregorio Luglio y Hermano”, “Forga e Hijos” y “Grace”- ofrecían variedad de mercancías entre ellas artículos de pasamanería, textiles y vestimentarios nacionales e importados. A estas casas comerciales se sumaron las tiendas de la colonia palestina⁹⁷ dedicadas principalmente al “negocio de las telas” (Tamayo y Zegarra 2008: 297) como la casa comercial “Jacob Moisés Hermanos” que ofrecía tejidos de la fábrica de “Manchester” y de la fábrica nacional “Inca”, y actualmente sigue en funcionamiento la tienda⁹⁸ de venta de telas “Establecimientos Cuzmar SRL.”. Es uno de los establecimientos más importantes de la venta de telas, tejidos y casimires Barrington además de prendas de vestir de alpaca de alta calidad. Tanto en Sicuani como en Cuzco hay otros establecimientos comerciales de venta de telas y mercerías.

La existencia de fábricas textiles hizo que haya una mayor variedad de telas, modelos de vestidos a los que accedían las diversas clases sociales que existían en los siglos XIX y XX, así como a vestidos diferentes, haciendo que la población esté expuesta a nuevas modas vestimentarias y materiales venidos principalmente desde occidente.

2.2. Vestido, moda y clases sociales en Cuzco entre la tercera mitad de los siglos XIX y XX

2.2.1. La sociedad cuzqueña

El Cuzco de ese entonces no era una sociedad muy grande y era predominantemente indígena, con una población “blanca” minoritaria, seguida por la población mestiza y chola. La sociedad cuzqueña estuvo organizada en categoría socioculturales, donde los factores culturales o étnicos fueron tan importantes como los factores económicos y sociales en la clasificación social. Al respecto Jorge A. Flores Ochoa indica que los factores culturales exteriores como “el vestido, el habla, la ocupación y el lugar de residencia” (2014b: 88) fueron fundamentales junto a factores económicos y sociales como el acceso a la propiedad de la tierra, éste último determinaba la riqueza, los ingresos económicos, la educación, ocupación y residencia. La estratificación social cuzqueña estuvo constituida por las categorías socioculturales de hacendados, mestizos, cholos e indígenas.

⁹⁷ Estos inmigrantes llegaron a inicios del siglo XX con pasaporte turco, por lo que se les identificó como “turcos”. Se instalaron principalmente en la ciudad de Sicuani donde se dedicaron al comercio.

⁹⁸ La otra es “Inversiones Hasbun” en Sicuani que se dedica a la venta de electrodomésticos.

Los hacendados

Los hacendados fueron el grupo social, económico, cultural y políticamente dominante. Ellos ocuparon la posición socioeconómica más alta de la sociedad cuzqueña, conformaron lo que se denominaba “aristocracia cuzqueña”, se definieron así mismos como “gente decente”. Las familias de la élite cuzqueña⁹⁹ residían en la ciudad, sus viviendas se localizaban próximas al centro de la ciudad, eran dueños de grandes extensiones de tierras en la ciudad y en las distintas provincias del departamento. No fue una clase homogénea porque no todos sus miembros poseían la misma cantidad de propiedades, de algunos sus haciendas podían ser de cientos o de miles de hectáreas que incluían “montañas, breñas, quebradas, cerros inútiles y lugares inaccesible” (Tamayo y Zegarra 2008: 36), y podían estar ubicadas tanto en valles como en tierras de altura. Las haciendas cuzqueñas fueron pequeñas en comparación con las propiedades de los hacendados limeños en los valles costeros que abarcaron miles de hectáreas de tierras fértiles (*idem*).

Los hacendados, en el plano económico, que entraron en la modernización se convirtieron en dueños de fábricas, junto con los extranjeros europeos que llegaron con diversos conocimientos técnicos modernos conformaron la “burguesía comercial cuzqueña” (Tamayo y Zegarra 2008), quienes fueron dueños de comercios de productos de importación. Los hacendados ocuparon los principales cargos políticos de la ciudad y del departamento (alcalde, prefecto, concejales y representantes políticos del departamento). Luis E. Valcárcel en su libro *Tempestad en los Andes* refiere que esta clase social vivía con ostentación aunque con limitaciones de la época. La élite cuzqueña tenía como primera lengua al castellano, pero casi todos los hacendados hablan quechua para comunicarse con los criados y peones indígenas de las haciendas. Su estilo de vida fue diferente al de los otros grupos por su condición social y económica privilegiada accedieron más fácilmente a las prácticas culturales occidentales que primaban en ese entonces, como la moda en el vestir (ver el subcapítulo 2.2.3.), el cuidado personal, las discusiones intelectuales, los bailes, las artes como conciertos de música, teatro¹⁰⁰ y ópera. Al respecto Charles Wiener se sorprendió de ver “a la Señorita Garmendia tocar un piano vertical de la marca francesa Pleyel, en ese entonces gozaba de fama en Europa, las últimas composiciones de Massenet¹⁰¹ y de Saint Saëns¹⁰² con fecha de 1876, siendo así que estábamos en mayo de 1877” (1993: 403). La sorpresa fue de ver este

⁹⁹ Sobre las élites cuzqueñas del siglo XX ver José Tamayo Herrera y Jorge Zegarra Balcázar (2008).

¹⁰⁰ Sobre el teatro y los grupos de teatro cuzqueños ver Mendoza (2006) e Itier (1995)

¹⁰¹ Es el compositor francés de ópera del siglo XIX Jules Emile Frédéric Massenet.

¹⁰² Charles Camille Saint-Saëns fue también un compositor, director de orquesta, pianista francés del siglo XIX.

piano en Cuzco a causa de la precariedad de los medios de comunicación y de la ubicación casi aislada de la región en relación con los puertos costeros. La élite cuzqueña de una forma u otra estuvo informada de lo que había estado y estaba de moda en el Perú como en Europa.

Los miembros de esta clase social fueron abogados, comerciantes, cultivaron las artes, los encargados de impartir conocimiento siendo docentes universitarios, secundarios y primarios. Algunos cursaron sus estudios universitarios en Cuzco, Lima o en el extranjero, conformaron la clase intelectual cuzqueña, en la que se forjó el pensamiento indigenista en la primera mitad del siglo XX que tuvo repercusiones a nivel nacional e incluso internacional, corriente intelectual que sigue siendo importante en el pensamiento cuzqueño contemporáneo. Los hacendados se mantuvieron en la cúspide de la sociedad cuzqueña hasta la reforma agraria de 1969. Con la expropiación de sus haciendas a favor de los indígenas, los hacendados se convirtieron en la clase empresarial y emprendedora de Cuzco, los mestizos, campesinos y cholos devienen en los nuevos protagonistas de la sociedad cuzqueña contemporánea.

Los mestizos

La clase intermedia estuvo conformada por los mestizos. En Cuzco el término mestizo es polisémico, por un lado tiene connotaciones fenotípicas y por el otro cultural. El significado cultural se refiere “a la unión de la cultura española con la incaica, dando nacimiento a una cultura mestiza, que es la contemporánea del país y por supuesto de Cuzco” (Flores Ochoa 2014b: 88). También se emplea el término mestizo para designar a la categoría sociocultural “mestizos”. Ésta está conformada por “el ‘mozo’ y la ‘mestiza’” (*ibid.*: 89) quienes eran bilingües quechua y castellano, residían en los barrios alejados del centro de la ciudad, tenía poco acceso a la educación situación que con el tiempo cambió. Los varones vestían con ropa “moderna” de forma desalineada y austera, desempeñaban actividades subordinadas a los hacendados, eran obreros en las fábricas de la ciudad, mozos en restaurantes, policías, propietarios de pequeñas tiendas de expendio de alimentos de primera necesidad. Las mestizas fueron principalmente vendedoras del mercado, eran dueñas de pequeñas negocios, tiendas, picanterías¹⁰³ y chicherías (especie de bares donde se vende

¹⁰³ Flores Ochoa define a la picantería y chichería como: “restaurantes populares en los que se sirven comidas locales y chicha (*aqha* en *runasimi* [quechua]), por lo que estos establecimientos son denominados también *aqhawasi*. El ensayista José Uriel García (1930) y el etnólogo Luis E. Valcárcel (1981) han dedicado varias páginas de su producción a la descripción de las chicherías cuzqueñas. El primero de los citados las llamó

chicha de maíz). Se caracterizaban por su fuerte temperamento y por ser mujeres trabajadoras e independientes, luchadoras y militantes políticas, por lo general ellas eran quienes sustentaban el hogar familiar. Otra de las características es el rol protagónico que desempeñaron y siguen desempeñando en las celebraciones religiosas asumiendo la responsabilidad de organizar la fiesta de la imagen patronal, siendo las mestizas las figuras protagónicas. Entre los mestizos también se encontraban los artesanos acomodados, sastres y choferes.

Los cholos

Los cholos en si no constituían una clase social, sino fueron una categoría cultural. El cholo es un indígena que migra a la ciudad donde adquiere prácticas culturales urbanas distintas a las prácticas culturales indígenas como el idioma castellano y el vestido, a medida que iban adquiriendo costumbres urbanas, dejaban de ser indígenas y se convertían en cholos. Eran considerados cholos los criados de las casas de los hacendados, se desempeñaban como ayudantes de los mestizos, algunos eran comerciantes quienes se consideraban “menos indios que los otros, dejando de lado la montera legendaria y el pintoresco conjunto del atavío del pueblo en estas regiones” (Wiener 1993: 350). Los cholos estaban en una posición social y cultural intermedia entre el mestizo y el indígena.

Los indígenas

La última clase social estuvo formada por los indígenas quienes eran quechua hablantes y residían en la casa de los hacendados ya que se encontraban en calidad de sirvientes, se dedicaban a la agricultura, pastoreo y actividades domésticas, no poseyeron propiedades, no tuvieron acceso a la educación, su vestido era hecho por ellos mismos y con telas locales, su vestir se identificaba como “vestido de indio”. Ellos residían en las comunidades y localidades rurales cercanas a Cuzco. Venían sólo a la ciudad cuando el patrón les mandaba llamar. Mantenían los principios culturales incas, la reciprocidad y la redistribución, así como el trabajo comunitario y la noción de colectividad. Compartían también prácticas culturales como la cosmovisión, rituales, expresiones artísticas (música y baile), la práctica textil y vestimentaria a las que los hacendados consideraron como “poco civilizadas” (cf. Flores Ochoa 2014b). Vivieron en calidad de servidumbre hasta la reforma agraria, uno de los propósitos de la ley de esta reforma fue la de reconocer a los indígenas

‘cavernas de la nacionalidad’, en las que se expresa ‘toda una ‘escuela cuzqueña’, realista, expresionista, vanguardista...’” (2014: 89, 90).

como ciudadanos peruanos bajo la denominación de campesinos que es una categoría socioeconómica, eliminándose así el uso del término indio para referirse a esta población por tener connotaciones peyorativas y racistas. Los campesinos no sólo ganan el derecho a la tierra, sino también el derecho a la educación y al voto.

El movimiento indigenista cuzqueño¹⁰⁴

A pesar del difícil acceso a la comunicación que había, por ese entonces con Lima y el mundo, la vida intelectual cuzqueña fue activa. Un grupo de intelectuales cuzqueños de fines del siglo XIX dio las bases para la creación en el siglo XX del movimiento intelectual llamado indigenismo cuyos propulsores se llamaron indigenistas. El pensamiento indigenista fue llamado por el intelectual peruano Francisco García-Calderón “Escuela Cuzqueña” que tuvo repercusión a nivel nacional. Al respecto Luis E. Valcárcel, uno de sus cultores más representativos, dice: “de haber sido una corriente de denuncia y crítica, y después de haber anunciado la ‘indigenización’ del Perú, el indigenismo se convertía ahora en una escuela de pensamiento” (1981: 325).

El indigenismo cuzqueño buscaba la revalorización y defensa del indígena, así como el respeto a su cultura. Según Valcárcel la motivación de estos indigenistas fue el de “promover un sentimiento de fraternidad hacia el indio, [...] que fuese escuchado, que tuviere el derecho, como cualquier otro, a difundir sus tradiciones y sus creaciones artísticas. En suma, se trataba de trabajar por el surgimiento de una cultura largamente oprimida” (1981: 246, 247). Para lo cual propusieron la creación de un pensamiento ideológico propio basado en el conocimiento de la idiosincrasia regional en oposición a la élite limeña que desconocía la realidad de los pueblos serranos ya que estaba más próxima de Europa y Estados Unidos, para este fin se motivaron las investigaciones regionales¹⁰⁵ de geografía, antropología, historia, arqueología y “espiritualidad (el ‘alma nacional’)” que permitieron el conocimiento de la realidad local de la región (Itier 1995: 30). Los intelectuales indigenistas se preocuparon por la situación del indígena, se interesaron por estudiar sus condiciones de vida, sus manifestaciones culturales a través de la recopilación de las expresiones artísticas (baile, canto y música), el arte, el conocimiento geográfico y ambiental regional.

¹⁰⁴ Existen varios estudios sobre el indigenismo cuzqueño como: Avanza (2005), Cadena (2004), Itier (1995), Mendoza (2006), Tamayo (1981), entre otros.

¹⁰⁵ Los intelectuales cuzqueños fueron motivados a realizar estas investigaciones de carácter regional, siguiendo los lineamientos planteados por el rector de la universidad el norteamericano Alberto Giesecke.

Al considerar a los indígenas como los “herederos directos de los incas”, los indigenistas quisieron revalorar su importancia “representativa de la cultura peruana en su condición de herederos de la antigua civilización incaica” (Valcárcel 1981: 156). Se preocuparon también por reivindicar y exaltar el pasado prehispánico principalmente el incaico, querían recuperar para Cuzco su “posición orientadora en el panorama nacional”, según indica Valcárcel este objetivo no se llegó a alcanzar (1981: 243). Y se propusieron revalorizar los aportes indígenas a la cultura universal en todos los campos: artístico, científico, literario y socioeconómico.

La “escuela cuzqueña” se desarrolló durante aproximadamente 20 años. Al final de los años 1930, algunos de los integrantes se marcharon de la ciudad y entre los miembros surgieron ideologías diferentes. Entre los máximos representantes del indigenismo, Luis E. Valcárcel y José Uriel García hubo discrepancias en torno a la concepción del indígena. Valcárcel sostiene que “había un solo indio desde la antigüedad hasta el presente” y que Cuzco era “conservador de lo antiguo”, se exaltaba el pasado glorioso de los incas y su cultura, promovieron el “rescate” de las tradiciones “verdaderamente incas”. Este autor no toma en cuenta las expresiones culturales nuevas que los indígenas habían ido incorporando como suyas. Mientras que García en su libro *El nuevo indio* sostenía el “surgimiento de un nuevo indio”, es decir de un indio que es producto del mestizaje y considera a Cuzco como “gestor de un indio nuevo” (en Valcárcel 1981: 209). La postura de Valcárcel fue mucho más conservadora con respecto al indígena y a Cuzco, mientras que García sostenía y creía en el mestizaje como el nuevo gestor para entender la realidad local y nacional. El mestizaje se consideraba como positivo y este debía de constituir la base de la identidad de los cuzqueños, se tomaban en cuenta las prácticas culturales de la población indígena contemporánea y hubo interés por rescatar las tradiciones incas. Los intelectuales que compartían el pensamiento de García fueron llamados neo-indigenistas. Fueron éstos quienes crearon festivales de expresiones culturales indígenas (música, canto, baile, belleza y vestido), la celebración inca del *Inti Raymi*, los símbolos de la identidad cuzqueña, bandera e himno al Cuzco. Es a partir de estas diferencias ideológicas que los indigenistas son identificados en incanista o neo-indigenistas. El pensamiento indigenista cuzqueño y andino tuvo repercusiones en las artes y la literatura a nivel local y nacional. Es importante recalcar que el indigenismo nació en la clase intelectual cuzqueña, pero no llegó a los indígenas como protagonistas, por lo que ellos no se apropiaron de la propuesta reivindicativa.

2.2.2. La moda vestimentaria en Cuzco

Definición moderna de moda

La moda como la conoces actualmente aparece en Occidente en el siglo XIX y se desarrolla en el siglo XX. Los estudiosos de la moda precisan que como concepto y fenómeno social es una creación occidental¹⁰⁶, Frédéric Monneyron puntualiza que es de creación reciente. Este autor señala que en el siglo XIX la moda “se impone con sus rituales e instituciones” (2017: 10). La moda, en occidente, se entiende como “cambio permanente que afecta al conjunto de la sociedad” (*loc. cit.*). Ella aparece en la sociedad moderna donde el individuo se convierte en el “valor supremo” y los individuos son iguales entre ellos, esta sociedad va substituyendo paulatinamente a la sociedad tradicional, en la que el valor supremo es la sociedad como un todo. Un aspecto importante de la moda es que está basada en la libertad individual como de seguir o no la moda, así el individuo elige que vestir. Una de las características de la moda es el “cambio constante”, una renovación continua que afecta al conjunto de la sociedad, y la otra es la temporalidad, no dura mucho. Esta última característica está asociada con la concepción lineal del tiempo propia del occidente moderno por oposición al de las sociedades tradicionales, pasadas o contemporáneas, fundadas en la idea del tiempo cíclico basadas en los mitos y en el tiempo estático de lo sagrado (*cf.* Monneyron 2017).

La definición contemporánea de moda de Valerie Steel sigue poniendo énfasis en el cambio, señalando que “la moda cambia -a raíz de que el cambio ocupa en ella un lugar central-” (2018: 28). Siguiendo esta misma línea Joan Entwistle la define “como sistema de vestir caracterizado por una lógica interna de cambio sistemático y regular”, la autora refuerza su definición siguiendo la propuesta de Wilson que dice “la moda es el vestir cuya característica principal es la rapidez, y el continuo cambio de estilos: la moda en cierto sentido es cambio” (1985: 3 en Entwistle 2002: 56). Entendemos a la moda como un sistema específico de vestir que cambia constantemente por su temporalidad, porque ella aparece para cada periodo o estación en forma de colecciones. Para John Flügel el vestido “de moda” es aquel que: “cambia muy rápidamente en el tiempo, y esta rapidez de cambio pertenece a su misma esencia, pero varía comparativamente poco en el espacio, tendiendo a difundirse rápidamente” (2015: 116).

¹⁰⁶ Ver también Bell (1992), Entwistle (2002), Flügel (2015), Simmel (2015), Steele (2018).

La moda como fenómeno social

Es en Francia e Inglaterra que la moda aparece y se impone como fenómeno social, siendo las ciudades de París y Londres las que van a dictar la moda en el mundo. La moda se entiende como fenómeno social cuando se difunde a la sociedad en su conjunto, la difusión se logra a través de la existencia de medios de comunicación adecuados como las imágenes de moda conformados por los diarios, revistas y escritos de moda, así como la aparición del dandi. Estos elementos contribuyen con la difusión de la moda y con la libertad de elegir que vestir. Deslandes refiere que en la segunda mitad del siglo XX aparecen nuevas revistas de moda que difunden imágenes a colores dirigidas a un sector de la población como el de las mujeres solteras y trabajadoras que se convirtieron en una clientela potencial en ese entonces. Pero es con la difusión de las imágenes de moda en la televisión que ésta dejará “de parecer inaccesible” (1990: 1061), se hace accesible para todas, es decir se democratiza y aparece la “uniformización textil” (Erner 2013).

La moda tiene dos principios, imitación y distinción, al respecto Monneyron señala que “se afirmó en el siglo XIX hasta nuestra época [...], su inserción en el campo del consumo de masa, pone en evidencia [...], la distinción y la imitación como los elementos fundamentales que estructuran la moda” (2017: 45). Estos principios de la moda, imitación y distinción, hacen que ella exista en las sociedades capitalistas contemporáneas, incluso algunos estudiosos como Simmel y Veblen refieren que la distinción fue un elemento esencial de la moda y junto a él la imitación es el factor motivador en la moda (Entwistle 2002: 55), más adelante veremos como función estos principios en la sociedad cuzqueña.

La moda en Cuzco

Para entender y conocer cómo se vivió la moda en Cuzco, se la ha dividido en dos momentos en relación con la adopción de la moda como fenómeno social. La moda de París y Londres llegaba primero a la capital Lima, desde donde llegaba posiblemente con retraso a Cuzco por causa de su ubicación geográfica y por el poco desarrollo de las vías de comunicación por lo menos en los primeros años del siglo XX. Es muy probable que la sociedad cuzqueña viviera la moda vestimentaria a una velocidad distinta a la que se vivía en otras ciudades. En un primer momento la moda fue adoptada y consumida principalmente por la élite, la publicidad y las imágenes de moda estuvieron dirigidas principalmente al sector privilegiado de la sociedad y de manera marginal fue consumida por los varones de la clase mestiza.

En Cuzco la moda no fue un fenómeno social como tal en razón posiblemente a que era una sociedad clasista, por su conformación sociocultural heterogénea, por la concentración del poder económico del sector privilegiado y por la falta de capacidad de gasto de las clases inferiores. De manera que los modelos que circularon entre los cuzqueños fueron modelos elitistas. Prueba de ello, Paul Marcoy en su libro *Viaje a través de América del Sur* (2001[1869]), hace referencia a las clases que conformaban la sociedad cuzqueña de la segunda mitad del siglo XIX, resaltando la indumentaria que cada una de ellas vestía. Cuando se refiere a las mujeres de la clase alta indica que “las damas se visten a la francesa, pero con modificaciones y adiciones al gusto del país” (imagen 33). El autor compara este vestido con el de las parisinas de los años 1820. En cuanto al vestir de las mujeres del sector mestizo indica que vestían una “saya angosta o pollera apresiliada” que acompañaban con un mantón cuyos bordes estaban adornados (2001: 369). En la leyenda del grabado de una joven está escrito que viste “a la moda de Cuzco”, lleva un mantón con el que cubre los brazos, una saya hasta la altura de la pantorrilla con adorno de volantes y adorna su cabello con flores. Lo curioso de este vestido es el tamaño corto de la saya que fue precursor para la época considerando que por esos años la moda era de faldas largas que no dejaban ver las piernas (imagen 34). Los indígenas cuzqueños de ese entonces también aparecen en los grabados de Marcoy, la mujer viste montera, jubón, posiblemente mantón (*lliclla*), pollera hasta el tobillo con posible adorno en el borde del ruedo y manta (*unkuña*) donde carga al niño, va descalza y lleva un vellón de lana junto a una rueca con la que hila. El varón lleva montera, poncho posiblemente adornado con flecos en los bordes, pantalón corto hasta encima de la rodilla y va descalzo (imagen 35). Este vestir indígena permanecerá inalterado hasta más o menos 1969.



Imagen 33. "Dama de Cuzco en camino a la iglesia" y (Marcoy 2001: 368



Imagen 34. "Burguesa de Cuzco" y "Mujer a la moda de Cuzco" (Marcoy 2001: 369 y 370).



Imagen 35. “India de los alrededores de Cuzco” e “Indio de Cuzco” (Marcoy 2001: 365 y 366)

Es en los últimos años de siglo XIX y en el siglo XX que las fotografías y los anuncios publicitarios en los diarios locales cuzqueños (*El Comercio* y *El Sol*¹⁰⁷) se convierten en las imágenes de moda más importantes que nos permiten conocer y esbozar la moda entre los cuzqueños. Los anuncios publicitarios del diario *El Comercio* anuncian la venta de telas, vestidos y accesorios vestimentarios como sombreros de las marcas Battersby, Stetson y Borsalino, y relojes de las marcas Omega, Longines y Cyma importados directamente desde Francia, Inglaterra y Suiza, muchas de estas mercancías fueron solicitadas a pedido (imagen 36). Los anuncios de las sastrerías (imagen 37) ofrecen a la venta ropa hecha y la confección de trajes a medida, a la moda, con los mejores cortes y materiales. Los sastres se procuraron de figurines de última moda para garantizar sus modelos como se refiere en el anuncio de la sastrería *El triunfo*. En la fotografía (imagen 38) de autor anónimo con fecha de 1901 los personajes masculinos visten con la moda de la segunda mitad del siglo XIX, uno de ellos viste con la moda de los años 1880 en relación con el sombrero de copa alta y el bastón que lleva, y el otro usa un sombrero de copa pequeña de ala mediana usado como parte de la moda de fines del siglo XIX. En otra fotografía también de inicios del siglo XX, hay un grupo de varones cuzqueños de la élite que visten ternos que acompañan con sombreros ya sea de copa pequeña con ala mediana o de copa redonda y bastones (imagen 39).

¹⁰⁷ La hemeroteca de la Biblioteca municipal de Cuzco dispone de ejemplares del diario *El Comercio* desde 1890 en adelante, mientras que del diario *El Sol* se tiene ejemplares desde los años 1940.



Imagen 36. Anuncio publicitario en el diario (inicios del siglo XX) (El Comercio, Biblioteca Municipal del Cusco).

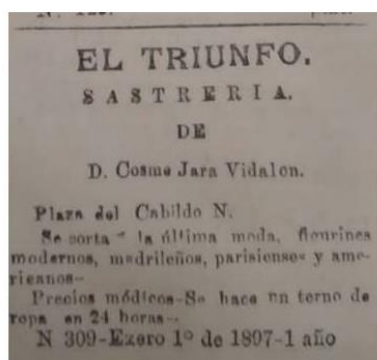


Imagen 37. Anuncios de la Sastrería "Parisiense" y El Triunfo Sastrería (El Comercio, Cuzco 1897. Biblioteca Municipal del Cusco).



Imagen 38. Detalle varones cuzqueños delante de la catedral (Anónimo, inicios del siglo XX, circa 1901. Fuente Revista Life Peru en Facebook 2020).



Imagen 39. Grupo de varones (Foto: Juan Manuel Figueroa Aznar).

Las mujeres podían adquirir vestidos ya sea en las casas comerciales en las que se vendía prendas hechas para la venta como lo anuncian los comercios *A la moda elegante*, *La moda elegante* o en los talleres de modas donde se mandaban a confeccionar las prendas a medida como en el *Taller de Moda* de la modista extranjera María Blanc o en el *Taller de modas* de Ninfa Alemán (imagen 40). Las mujeres cuzqueñas en la primera década del siglo XX visten con la moda europea de fines del siglo XIX como se observa en una de las fotografías de Juan Manuel Figueroa Aznar y en otra de autor anónimo (imagen 41). Estas mujeres cuzqueñas de la clase alta visten con esta moda, una lo hace de forma más ostentosa posiblemente vestida para un viaje y la otra lo hace de forma más casual para un día de esparcimiento. En los años 1910 las mujeres jóvenes visten con la moda de inicios del siglo, no llevan corsé y dejan al descubierto el cuello, mientras las mujeres mayores van cubiertas desde el cuello hasta los pies. Es posible que las mujeres también hayan adoptado el vestido creado por Poiret en 1908 como se puede ver en la imagen 42 de 1921, la mujer lleva un vestido suelto, de cintura menos marcada porque no lleva corsé, en vez de ello lleva un gran

lazo de cinta acompañado de flores. Las cuzqueñas también se vistieron con la moda de los años 1920, María Luisa de la Torre Romainville (imagen 43) aparece vistiendo abrigo recto hasta la rodilla y lleva como accesorios sombrero pequeño, una especie de estola, guantes y *clutch*. Mientras que en la imagen 44 se puede apreciar el corte de cabello y los accesorios, collar y pendientes que las mujeres lucían como parte de la moda en ese entonces. En la imagen 45 se puede observar el vestido de noche o vestido de fiesta, los accesorios y los peinados que las mujeres llevan por los años 1930. En los años 1930 los anuncios publicitarios van acompañados de imágenes de moda masculinos y femeninos luciendo atuendos de moda (imagen 46).



Imagen 40. Anuncios publicitarios de a venta y confección de prendas femeninas (El Comercio, Biblioteca Municipal del Cusco).



Imagen 41. Mujer (1921. Archivo Luis E. Valcárcel, Biblioteca del Ministerio de Cultura, Lima)



Imagen 42. María Luisa de la Torre Romainville con su automóvil (Cuzco, 1920) (Foto Martín Chambi).



Imagen 43. Mujer (Cuzco, 1 Feb. 1929. Archivo Luis E. Valcárcel, Biblioteca del Ministerio de Cultura, Lima)



Imagen 44. Orquesta de la Familia Echague (Cuzco, 1931 Foto Martín Chambi en Revista Life Perú, Facebook, 2020).



Imagen 45. Publicidad con vestidos a la moda (El Comercio, Cuzco. Biblioteca Municipal del Cusco).

En los años 1940 las mujeres visten con el *new look*, faldas amplias largas, se acentúa la cintura, el busto se hace más visible y se llevan cabellos largos, como en la imagen 46 del grupo de estudiantes universitarios. En estos años el diario *El Comercio* comenzó publicando fotografías de modelos luciendo prendas de moda que son descritas como “un novedoso conjunto para el invierno” o “elegante modelo que ilustra la longitud de las faldas de Gran Bretaña” (imágenes 47). Los anuncios de las casas de confección de vestidos femeninos aumentan. En Cuzco en los años 1950 se crea “la línea cuzqueña de moda” por mujeres y para mujeres de todas las edades (ver 2.3.3.). El vestido masculino no sufre transformaciones

importantes en el primer tercio del siglo XX, pero si se va convirtiendo cada vez más en un vestido informal o casual.



Imagen 46. Estudiantes universitarios de “Ciencias Económicas” (Cuzco, *circa* 1944-1946. Fototeca del Sur Andino, Cuzco).



Imagen 47. Anuncios publicitarios con modelos (El Comercio, Cuzco. Biblioteca Municipal del Cusco).

A lo largo de estos años el vestido de mestiza descrito por Marcoy, aparentemente, no ha sufrido cambios en la forma, siguen vistiendo las mestizas con grandes mantones

cuadrangulares en “tela de Castilla” o “tela de Lucre” adornados con cintas labradas, polleras fruncidas largas también confeccionadas en “tela de Castilla” a veces adornadas con cintas en el dobladillo, blusa de seda, calzan botines y llevan sombrero de copa alta adornada con una cinta. Los mozos visten con ternos y sombrero. En la imagen 48 se deja ver el vestido de fiesta que las mestizas y los mozos usan en las celebraciones católicas. En la imagen 49 los dos jóvenes visten el traje de mestiza, blusa de seda con adornos de encajes que marcan la cintura, sombrero de copa alta adornado con una gran cinta que hace juego con el color de la pollera plisada o fruncida, pero el tamaño de la pollera es más corto que el de las mestizas de la imagen precedente, es posible que el tamaño de la pollera se haya visto influenciado por el tamaño de las faldas y vestidos de moda occidental. El vestido de mestiza puede tener su origen en los vestidos de fines del siglo XVIII o en los vestidos de mediados del siglo XIX por el volumen de la pollera gracias al fruncido y al uso de varias enaguas. El vestir de la mestiza cuzqueña ha sido imitado por las mestizas de los pueblos cuzqueños de San Pablo y de Tinta. Este vestido sigue siendo utilizado actualmente por las mestizas, su uso está reservado para ocasiones importantes como celebraciones católicas, matrimonios o desfiles.



Imagen 48. Mestizas y mozos delante de iglesia. (Foto: Martín Chambi. Fuente: Fascinating Historical Photos of Inca Culture and Life in Peruvian Andes from the Early 20th century en Fuentes Fotográficas Peruanas, facebook, 2021).



Imagen 49. Jóvenes mestizas. “Picantería cuzqueña” (Foto: Eulogio Nishiyama, 1948. Fototeca del Sur Andino, Cuzco).

La indumentaria indígena tan poco sufrió cambios importantes, las mujeres continuaron llevando montera, mantón (*lliclla*), *unkuña*, pollera y yendo descalzas. Los varones reemplazaron la montera por el sombrero y los pantalones cortos por largos (imagen 50).



Imagen50. Indígenas cuzqueños antes de la Reforma Agraria (1969). Mujer: “Campesina de Qeromarqa y su hijo (Cuzco, 1934. Foto Martín Chambi. Digitalizado en la revista Vogue.fr). Varones (sin fecha. Foto: Martin Chambi. Revista Life Perú, Facebook, 2020).

El segundo momento en la moda en Cuzco llega con el *prêt-à-porter*¹⁰⁸, la moda comenzó a democratizarse (Erner 2013, Vigarello 2017), ya no es consumida solamente por la élite, el sector de los mestizos comienza a consumir poco a poco las prendas de moda confeccionadas localmente en telas de baja calidad, los cholos y algunos indígenas consumen en mínima cantidad, las mujeres de estos sectores siguen vistiendo las prendas tradicionales. A pesar de la democratización de la moda, continuó siendo considerada elitista y un fenómeno urbano. Los anuncios publicitarios de las sastrerías, de las “casas” de venta de ropa y las imágenes de moda que aparecen en el diario *El Comercio* en los años 1960 son dirigidos a los miembros de la élite, las imágenes de moda femenina y masculina que aparecen en la publicidad nos muestran la indumentaria que los cuzqueños vestían por ese entonces. Así, la publicidad de la *Sastrería López* muestra que la confección de ropa masculina a medida sigue los modelos de las temporadas de la moda europea, mientras la publicidad de la *Casa Windsor* y del establecimiento de modas *La Americana* son una muestra del *pret-à-porter* y de la confección de vestidos respectivamente, siguiendo los modelos de moda dirigidas al público femenino (imagen 51). Si bien el *prêt-à-porter* está dirigido a un público mayor, en Cuzco este estuvo reducido a los cuzqueños de la élite debida al costo de las prendas. Las mujeres cuzqueñas estuvieron al tanto de la moda con las imágenes de moda publicadas en el periódico.



Imagen 51. Publicidad de establecimientos comerciales (El Comercio, Cuzco 1960).

¹⁰⁸ Los vestidos se caracterizan por no necesitar mucho cuidado, por su facilidad de vestir, la calidad importa poco ya que las prendas no son hechas para durar, lo importante “es lo llamativo y lo excéntrico” (Vigarello 2017: 178). El *prêt-à-porter* está destinado para el consumo de masa, haciendo que la moda se democratice.

La democratización de la moda en Cuzco fue impulsada por la promulgación de la reforma agraria de 1969, evento que marcó un antes y un después en la vida social, económica, cultural y política de la población indígena. En cuanto al vestir los sectores cholo e indígena tienen la opción de elegir el vestido que les guste y el que pueden comprar. Las mujeres de estos últimos sectores consumen lo que identificamos como “moda andina rural” (imagen 52). Esta moda es posiblemente una invención local que consiste en la combinación de prendas tradicionales como pollera, manta (*unkuña*) y mantón (*lliclla*) con prendas modernas blusas, cárdigan abiertas. Esta moda no es rural ni urbana, tan poco es indígena ni occidental. Ella se entiende como la adopción que las mujeres indígenas hacen de la moda occidental, la “moda andina rural” va cambiando en relación con la moda, es decir que se suman nuevas prendas en el vestir, formas, colores y materiales como el jersey¹⁰⁹, satín, fibras sintéticas (falsas pieles, polyester) (ver capítulo 3). Es en este segundo momento que la moda recién se puede considerar como fenómeno social en Cuzco porque ella se difunde en las clases sociales inferiores y se expande a las capitales de los pueblos cuzqueños.



Imagen 52. Dos mujeres campesinas, una sigue vistiendo algunas prendas del sistema vestimentario indígena (montera, *unkuña*, pollera y ojotas). La otra lleva la “moda andina rural” (Fuente: Inés Romay, Perú-Tradicional Clothes: pinterest.es).

¹⁰⁹ En el siglo XX el jersey fue una de las telas protagonistas al ser fluida y económica.

2.2.3. Vestido, moda y clase social en Cuzco

Una de las funciones que el vestido cumple es de la distinción social entre los miembros de una sociedad en relación con la diferenciación vestimentaria que se acrecentó con la aparición de la moda en el vestir. Georg Simmel (2015) y Gabriel de Tarde (1993)¹¹⁰ refieren que la imitación se da sobre todo en el vestido, también en el lenguaje, y son las clases inferiores de las sociedades las que imitan las modas de las clases superiores, quienes están obligadas a distinguirse cambiando de moda, hasta que ellas sean “atrapadas” por las clases inferiores, y así en adelante será una y otra vez. Simmel añade y dice que las clases inferiores tienen “una propensión natural a dirigir su mirada y sus aspiraciones hacia arriba, ‘corren hacia la imitación’”, es decir se da una apropiación de las modas, mientras que las categorías superiores “trazan fronteras simbólicas para las categorías inferiores”, cuando estas últimas las sobrepasan las categorías superiores se deshacen de la moda, adoptan una nueva, es decir que “se escapan hacia la novedad” con la cual ellas se van a distinguir, diferenciar nuevamente de las masas (2015: 16). La moda entendida como la propensión a la imitación y la voluntad de distinción, se impuso a mediados del siglo XIX (Monneyron 2014). Estudiosos como Simmel y John Flügel consideran a la imitación como una característica fundamental de la moda, porque ésta promueve el cambio motivada por la distinción.

El vestido “de moda” es considerado por Bell como suntuoso, siguiendo a Veblen este vestido sería la expresión indirecta de la riqueza (*cf.* 2000: 183) que está asociada con el consumo ostentoso, el esparcimiento lujoso y el objeto ostentoso de gasto. Este carácter suntuoso que se le atribuye al vestido de última moda hace que este asociado con las clases superiores y con la idea de distinción porque son ellas quienes disponen de la riqueza necesaria para adquirirlos en cada temporada y estar a la moda, cuanto más rápido la adopten mayor será el reconocimiento. Los vestidos “de moda” son juzgados como “elegantes”, “distinguidos” y “lujosos”. Esta valoración que se da al vestido es parte de un sistema de valores o sistema de estima refiere Michel Pastoureau (1991). Por su parte, Pierre Bourdieu (2013) señala que el valor social positivo o negativo que los individuos atribuyen a un vestido se da en el campo social y la valoración está determinada por la clase superior de la población.

¹¹⁰ Citado por Monneyron (2017: 26).

En Cuzco del siglo XX el vestido significaba la distinción social, se estableció relación entre vestido y clase social. El vestido permitía identificar y distinguir a cada una de las clases que conformaban la sociedad ya que cada una de ellas llevaba vestidos “propios” de su clase que permitían identificar a los portadores en los espacios sociales. En las fotografías de inicios del siglo XX se puede identificar a las tres clases sociales, los hacendados que llevaban vestidos “de moda”, los mestizos que también vestían con ropas “de moda” modestas que lucían baratas y de “mala calidad” (cf. Veblen 2000), las mestizas que llevaban el traje de mestiza, y los indígenas que llevaban prendas indígenas tradicionales. El vestido permitía distinguir a cada clase social. Éste comunicaba no sólo la identidad individual del portador, sino también la identidad de clase.

A pesar de que la moda había llegado a Cuzco esta no se convirtió en un fenómeno social de inmediato porque no hubo medios de comunicación adecuados ni las clases inferiores contaban con el capital económico necesario. La moda fue adoptada solamente por la élite, quienes llevaban los vestidos de última moda de Europa, que podían ser confeccionados en las sastrerías para los caballeros cuya moda estaba dominada por Londres y en los talleres de moda para las mujeres cuyo vestir estaba gobernado por París o eran pedidos a las casas comerciales, quienes los traían directamente desde estas ciudades como aparecen en los anuncios publicitarios de las casas comerciales más importantes de la época, *Braillard* y *Lomellini*. Los vestidos estuvieron confeccionados con telas finas producidas en las fábricas locales –Marangani, Lucre, Urcos- como casimires, paños, *vichy*, *tweeds* y con telas importadas como paños y casimires entre ellos casimir fino para pantalones, casimir siviot para ternos, cortes de fantasía para chalecos, casimir blanco, sedas, los cortes eran promocionados como “únicos” entiéndase “exclusivos”, y decoraban las prendas con botones, cordones, galones, galoncillos y artículos de fantasía. Los accesorios utilizados como sombreros procedían de Londres o Italia juzgados como “más finos”, “elegantes”, los relojes suizos y perfumes franceses gozaban de prestigio entre los hacendados. Estos elementos suntuosos del vestir junto con la indumentaria “de moda” fueron los signos de distinción.

Este vestido “de moda” y vestir ostentoso distinguió a los hacendados de las clases inferiores, la frontera simbólica marcada por los hacendados fue el costo económico de vestir a la moda, ya que las clases inferiores, mestizos e indígenas, no podrían imitarlos o “atraparlos”, por la simple razón que ellos no disponían del capital económico para hacerlo. A pesar de la poca disponibilidad económica fueron los varones mestizos los que imitaron el

vestir de los hacendados, lo que no significó una “amenaza” para estos últimos, ya que el vestido de los mestizos se distinguía por el corte y los materiales, es posible que sus trajes hayan sido confeccionados por los aprendices u operarios de los sastres que confeccionaban para los hacendados, en uno de los anuncios se sugieren que la confección de trajes por sastres era costoso cuando se menciona que “se dan facilidades de pago”, y por los accesorios de bajo precio que lucían, como los sombreros, hechos por los sombrereros artesanales locales que no se comparaban con la calidad de los materiales, el acabado y la forma de los sombreros europeos. Bell precisa que todo lo que era barato era considerado de mala calidad y no elegante, Veblen sostiene que lo “barato es indigno, inferior” y “un traje barato hace un hombre barato” (2000: 179). Por su parte las mestizas no imitaron el vestir de las mujeres de la clases superior, ellas continuaron vistiendo el “ropa de mestiza” que lo hicieron cada vez más ostentoso, porque se empleaban telas finas, “tela de Castilla” y “tela de Lucre” en la confección del mantón y de la pollera, y seda en las blusas, decoraron estas prendas con encajes, cintas labradas, cintas de seda, y añadieron medias nylon a su sistema vestimentario.

Es posible que los hacendados se hayan dejado seducir por la novedad de la moda por ser uno de “los rasgos característicos de la civilización europea moderna” (Flügel 2015: 116), el uso de la indumentaria “de moda” permitía consolidar su superioridad social, cultural y económica que se ponía en entre dicho por la élite limeña criolla que consideraba a la élite cuzqueña como inferior, por considerarla próxima a los indígenas (De la Cadena 2004). Los cuzqueños tuvieron al vestido como uno de los factores que determinaban la clasificación y distinción social. Siendo así que el vestido de los hacendados fue considerado por ellos mismos y legitimado por las clases inferiores como el vestido “superior”, “elegante”, “decente”, “de caballero”, “de dama” y el “moderno”, es decir el vestido de los señores que no sólo eran ricos, sino también eran los que estaban en la cima de la sociedad, eran los patrones, las autoridades, los profesionales, los intelectuales, los estudiantes, los dueños de las haciendas, de las fábricas, de las casas comerciales y demás negocios.

El vestir de los hacendados nos comunica que viven de forma cómoda, solvente, acorde con las ideas de Europa, avances y cambios sociales de la época, influenciadas por el capitalismo, la modernidad y post modernidad. Es posible que la élite cuzqueña haya creado un mundo social ajena a la realidad que les permitía vivir acorde con los avances y novedades de la época como lo hacían en otras ciudades como Lima o Arequipa. Los vestidos y accesorios ostentosos de moda fueron lucidos en fiestas, espectáculos culturales, eventos

sociales, presentaciones de teatros, conciertos de música clásica, banquetes y bailes de carnaval cuya participación estaba reservada sólo para los miembros de esta clase. Es posible que la moda no sólo haya llegado en los catálogos de los sastres y modistas, sino también que haya sido importado por los cuzqueños de sus viajes a Lima o el extranjero (Europa o Estados Unidos), o hayan emulado el vestir de los turistas que comenzaban a visitar la ciudad (imagen 53).



Imagen 53. Turistas (Anónimo, 1925. Fototeca del Sur Andino, Cuzco).

En su afán de imitar el vestido de la élite, el vestido de los mestizos fue un vestido urbano de la clase trabajadora. Mientras que la ropa de las mestizas no estaba regida por la moda occidental, su vestir nos informa que viven con cierta soltura por la forma de las piezas vestimentarias, el material y los accesorios. El vestido de los mestizos gozó de prestigio entre los indígenas y cholos, mientras que entre los hacendados tuvo valoración negativa siendo considerado como un vestido inferior, de los que están por debajo y bajo las ordenes de los hacendados pero por encima de los indígenas. Mientras que el vestido indígena fue considerado como una indumentaria de desprestigio, las clases sociales superiores lo consideraron deshonoroso, así la élite cuzqueña lo consideraba como un vestido de poco mérito, de indios, de la servidumbre, de gente “poco civilizada” que vivía en condiciones sociales miserables, sin ningún tipo de educación ni ningún ingreso económico. En ese entonces el vestido indígena fue considerado más una ropa que protegía y abrigaba al cuerpo que un adorno. Un aspecto importante es que la ropa de las mestizas y de los indígenas nos

llevan a una sociedad de fines del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, es como si los individuos se hubieran quedado detenidos en el pasado por las piezas vestimentarias “estáticas” que difieren de las formas modernas del vestido “de moda” que cambian con rapidez. Estos vestidos comunican una realidad sociocultural completamente distinta a la que vivían los hacendados.

De manera que el vestido en la sociedad cuzqueña del siglo XX hasta 1969 estuvo jerarquizado siguiendo la jerarquía social, bajo los juzgamientos negativos de la élite cuzqueña hacia el vestido de las clases sociales inferiores que no representaron una “amenaza vestimentaria”, pero competía con las élites de Lima o de Arequipa, entrando en un juego de imitación y distinción. El vestido de los hacendados fue el de mayor prestigio y estatus social entre los cuzqueños, por el contrario la indumentaria indígena fue el de menor prestigio, mientras que el vestido de los mestizos ocupó una posición intermedia, por un lado tuvo una posición superior frente al vestido indígena y por el otro tuvo una posición inferior en comparación con el vestido moderno y “de moda” de la clase superior cuzqueña. Si la ley de reforma agraria (1969) provocó cambios sociales, culturales y políticos, el *pret-à-porter* lo hizo en la jerarquía vestimentaria haciendo que las diferencias vestimentarias se acorten, los indígenas abandonan el uso del vestido indígena, primero paulatino con la adopción de la “moda andina rural” y posteriormente acelerado con la adopción completa del vestido “de moda”. La moda de la uniformización textil se hace accesible, se democratiza, mestizos, cholos y campesinos-indígenas tienen la libertad de elegir que vestir. Si bien la sociedad sigue siendo estratificada, la moda hace que haya una uniformización textil.

2.3. El vestido indígena y la “línea cuzqueña”

2.3.1. El vestido indígena cuzqueño

El origen del vestido indígena

Uno de los posibles antecedentes del vestido de los campesinos indígenas de Cuzco es que pudo haberse originado en las Ordenanzas de 1570 dictadas por el Virrey Francisco de Toledo en el siglo XVI, en las que se prohibía la utilización del vestido inca al pueblo y se ordenaba cambiarlo por los vestidos de la serranía española. Javier Tord y Carlos Lazo hacen una referencia muy amplia sobre estas ordenanzas que atañen al vestido, que se menciona a continuación:

“[...] El oidor Matienzo y el virrey Toledo en parte, testimoniarían la vigencia de la política que reseñamos. El primero cuando al suscribirse sus positivos beneficios, afirmó que

‘el vestir los indios ropas de españoles no solo no es malo, pero es muy bueno por muchas causas. Lo primero, porque toman amor con nosotros y con nuestro traje; lo segundo por que comiencen a tener algún ser de hombres, y esto digo que se les debe permitir a los caciques y principales (incluido los indios ricos)’.

[...] Incoado el proceso de españolización en la ropa en las décadas venideras de la centuria decimosexta, continuará en el siglo siguiente, absorbiendo gradualmente con las motivaciones señaladas al resto de la población indígena. Fue entonces cuando Solórzano y Pereira ponían a tono el consenso oficial. Descubrió el sentir real de los señores, cuestionando en su *política indiana* la prohibición de Toledo. Con la erudición de costumbre opinó que los indios ‘ajusten’ su vestir al de los españoles. Defendiendo esta posición, generalizó para todos los indios las ya expresadas razones de Matienzo; recordaba que ‘siempre [...] juntamente con el idioma dieron sus trajes y costumbres, los vencedores a los vencidos’” (1985: 255, 256).

En un primer momento estas ordenanzas del cambio y adopción de vestido español fueron dadas para los incas nobles, ya desarrollado en el capítulo I, posteriormente se extendieron “a todos los indios”, la imposición no fue muy severa por lo que los indígenas continuaron usando el vestido indígena que según Rowe fue “en el traje donde se notó más la fuerza de la tradición cultural inca” (2003: 349)¹¹¹. La imposición oficial del uso del traje español se produce en el siglo XVIII, más específicamente en la sentencia contra José Gabriel Túpac Amaru -por organizar la rebelión (1780) en contra de los abusos cometidos a los indígenas por la corona española-, dictada por el visitador español José Antonio de Areche, con la que “quiso sentenciar no a los individuos sino a una nación” (Rowe 2003: 365). Una de las medidas en contra de los símbolos del nacionalismo inca del siglo XVIII¹¹² fue aquella que atañe al vestido, Rowe refiere que en la segunda parte de su sentencia Areche menciona que:

“[...]se prohíbe el uso de los trajes antiguos y de la *maskaypacha* o corona inca, ordena que se recojan los retratos de los indios emperadores incas, ‘en que abundan con extremo en las casas de los indios que se tienen por nobles, para sostener o jactarse de su descendencia’ [...] se prohíben [...] el que usen y traigan vestidos negros en señal de luto, que arrastran en algunas provincias, como recuerdos de sus difuntos monarcas, y del día o tiempo de la conquista, que ellos tienen por fatal, y nosotros por feliz” (2003: 357).

Entre las prendas del traje antiguo que se prohibieron estuvieron la camiseta (*unku*), manta (*yacolla*), corona real inca (*maskaypacha*), saya (*anacu*), tocado (*pampacona*). El cambio y adopción del vestido español, posiblemente haya sido de los campesinos españoles de fines del siglo XVIII¹¹³ o, por el contrario, como señala Catherine Allen fue una “versión indígena del traje español de la colonia” (2008: 188), se hace obligatorio a raíz de la rebelión de Túpac Amaru para los indígenas de la región sur del Perú, principalmente para los pueblos de Cuzco, en particular para los pobladores de los pueblos de la actual provincia de Canchis

¹¹¹ Al respecto ver los trabajos de Cahill (2005), Espinoza (1985), Vidal de Milla (2000), entre otros.

¹¹² Rowe (2003) estudio el movimiento nacionalista Inca del siglo XVIII.

¹¹³ Ver anexo 6.

que fueron el epicentro de la rebelión entre ellos los poblados de Tinta y de San Pablo. Entre las prendas hispanas femeninas impuestas estuvieron la pollera, el jubón, la camisa, y entre las masculinas se encuentran “el jubón sin manga, colete, manguetas (mangas postizas) y un pantalón partido de atrás hasta más abajo de la rodilla, chaquetilla, chaleco y chupa a la rodilla” (Otero en Tord y Lazo 1985: 258); también se impusieron sombreros y monteras españoles. Junto a estas prendas se conservaron algunas piezas incas como la manta (*lliclla*), prendedor (*tupu*), faja (*chumpi*) y sandalias (*usutas*). Este nuevo sistema vestimentario indígena fue una imposición política y cultural, para Waldemar Espinoza el objetivo fue de buscar “la alienación del habitante andino” (1985: 300). Aunque los andinos aceptaron los vestidos españoles impuestos, estos lo fusionaron con la tradición indígena de decorar enteramente las telas (*cf.* Franquemont 1986), de manera que el vestido indígena es el resultado de la unión andina e hispana, lo que hace que este vestido ofrezca una imagen visual de la historia de un pueblo.

Este vestido impuesto a los indígenas de Cuzco es el que ha perdurado a lo largo de los siglos XIX y XX, hasta la actualidad y es lo que se conoce como “vestido indígena”, “vestido tradicional”, “traje tradicional” o “traje típico” de los pueblos de Cuzco. Una de las características del vestido indígena cuzqueño es que existen variaciones vestimentarias locales en cuanto a la forma, la talla y el número de polleras, al tamaño y el color de llicllas, de ponchos, de chalecos y de chaquetillas masculinas, así como de monteras. Piezas vestimentarias que son y forman parte de la historia de un pueblo. Estas variaciones vestimentarias constituyen las características del traje de cada localidad, lo que hace que cada uno tenga “su” propio vestido que lo identifica y distingue de los otros pueblos, funcionando como un “documento de identidad étnico”.

El vestido indígena típico y tradicional

En los estudios del vestido hay dos clasificaciones de éste, John Carl Flügel (2015) se refiere al “vestido de moda” y “vestido fijo”, Ted Polhemus y Lynn Procter (1978)¹¹⁴ proponen la distinción entre vestido de “moda” y vestido “anti moda”. La distinción entre estos vestidos, según Barnard (2002: 15) y Entwistle (2002: 56) se entiende en relación con el tiempo, y éste a su vez se expresa en el vestido, así el “vestido fijo” entendido como un vestido “anti moda”, relacionado con un modelo de tiempo continuo, otros autores lo

¹¹⁴ Citados por Barnard (2002: 13).

identifican como “tiempo cíclico” (Monneyron 2017), que se caracteriza por su continuidad con el pasado, mientras que el “vestido de moda” es un modelo de tiempo de cambio que se caracteriza por la lógica del cambio por el cambio. Flügel refiere que el “vestido fijo” es aquel que “cambia lentamente en el tiempo, y todo su valor depende de su permanencia, pero varía mucho en el espacio, ya que cada tipo especial de vestido tiende a estar asociado con una localidad y con un cuerpo social separado” (2015: 116). Entwistle precisa que este vestido no es del todo “fijo e inmutable, sino que cambian lentamente, a menudo tan despacio que los cambios son casi imperceptibles para las propias personas” (2002: 58), de modo que el “vestido fijo” es entendido como un “vestido relativamente estable” en el tiempo (Veblen 2000: 186).

Los estudios sobre el vestido mencionan como ejemplo de “vestido fijo” a los atuendos de las poblaciones no occidentales, de los campesinos europeos del siglo XIX y de las clases más humildes. Este vestido está asociado con poblaciones relativamente homogéneas y con pueblos rurales, en los que el vestido varía de lugar en lugar. Posteriormente, en los siglos XIX y sobre todo en el XX, el vestido de estos sectores sociales, sobre todo en Europa, fue identificado como “vestido tradicional”¹¹⁵, “traje popular”, “indumentaria regional” y “traje nacional” (Lethuillier 2007, Pellegrin 2007, Valadés Sierra 2015). Al identificar un vestido con los adjetivos precedentes se le está insertando dentro de una tradición comunitaria (Calefato 2002) que es una de las características importantes de este vestido.

Así, el vestido de la población indígena cuzqueña, siguiendo esta clasificación, es un “vestido fijo”. En el contexto cuzqueño la ropa indígena, entendida como la fusión entre la tradición indígena de adornar enteramente la tela con el uso del corte del vestido hispano, es identificado como “traje típico” y “vestido tradicional”. Es probable que en la primera mitad del siglo XX haya comenzado a identificarse el vestido de los indígenas como “traje típico”, en los estudios y escritos sobre el Cuzco ya se referían a esta indumentaria como traje típico indígena. Fueron los intelectuales los que emplearon el término “típico” para referirse al vestido tradicional de los indígenas. Se define típico como “característico o representativo de un tipo”, “peculiar de un grupo, país, región, época, etc.” (Diccionario de la lengua española

¹¹⁵Jean-Pierre Lethuillier y Juan Valadés Sierra han estudiado el vestido rural, de los campesinos o de la clase más humilde de Francia y España respectivamente. Ambos han definido “traje regional”, “indumentaria tradicional”, “traje popular”.

2014). Al ser identificado el vestido indígena como “típico”, se le asociaba, por un lado, como un elemento característico de una clase social y grupo étnico, y por el otro se empleó para identificar al vestido indígena de gala, de fiesta o al ostentoso del guardarropa indígena, mientras que el vestido de diario no entró en la definición de típico, siguió siendo llamado “vestido indígena” o “ropa de indios” que hace alusión a la categoría sociocultural de indígena. El traje típico fue empleado como equivalente de “auténtico”, “nativo” e “indígena”, en los eventos donde participaban los indígenas se les exigía que vistieran con “el traje típico auténtico” o con “el vestido nativo”. Este hecho contribuyó a popularizar los vestidos indígenas tradicionales de los distintos pueblos cuzqueños.

El vestido de los indígenas se ha venido utilizando tradicionalmente, es decir, desde fines del siglo XVIII hasta la actualidad. La información visual que se tiene del vestido tradicional indígena es desde los grabados del siglo XIX, antes de ello no se sabe exactamente como era. El vestido indígena es tradicional porque está íntimamente asociado con la historia pasada y con las tradiciones de un pueblo. También implica el *savoir-faire* sobre la confección, la forma, el adorno, el empleo de materiales, su uso y significado que han pasado de generación en generación, de forma continua hasta la actualidad, hoy en día los pobladores de San Pablo y de Tinta se refieren al vestido tradicional como: “este es nuestro vestido tradicional que es propio de nosotros, de nuestra tierra. Así nosotros nos vestimos como los antiguos (ancestros)”, lo que le da una idea de continuidad en el tiempo y de identidad, auténtico, “pertenencia” o “propiedad” territorial. De acuerdo con la postura de tradición que sigue Juan Valadés Sierra cuando señala que “la tradición no deja de ser una construcción social que actualiza y renueva el legado del pasado desde el presente, y por lo tanto es dinámica, cambiante y adaptativa (Marcos 2008: 284-287)” (2015: 37). El modo de vestir tradicional es el que dio lugar al traje típico.

De manera que el vestido indígena impuesto en el siglo XVIII confeccionado en telas locales como la bayeta y telas “de la tierra”, es el vestido tradicional que se ha convertido en el traje típico de cada pueblo cuzqueño que se distinguen entre ellos por las variaciones locales en cuanto a la forma, motivo textil, color, adorno, a la confección, tamaño, número de prendas y accesorios vestimentarios característicos. Estas variaciones vestimentarias características son signos reconocibles de la pertenencia étnica porque están profundamente arraigadas con cada población que es posible distinguir el origen étnico de las personas cuando vistieren la ropa tradicional en eventos festivos fuera de sus localidades. Los campesinos

indígenas utilizan ambos términos, típico y tradicional, para referirse a su vestido y vestir tradicional. Vamos a utilizar el término “vestido tradicional” para referirnos al vestido indígena antiguo y contemporáneo.

Con el desuso progresivo de la ropa indígena, provocado por la aparición de la “moda andina rural” y por el acceso a la moda del *prêt-à-porter*, el vestido tradicional es considerado como opuesto a la ropa “de moda” al que los campesinos indígenas identifican como “moderno” y al vestido tradicional como “antiguo”.

2.3.2. “Concurso de Belleza Autóctona”

Es con el grupo de los neo-indigenistas cuzqueños que se crea el concurso de “belleza autóctona departamental” (De la Cadena 2004). Marisol De la Cadena sobre los objetivos del concurso escribe que los organizadores buscaban, por un lado, “convencer a los sectores dominantes de que esas mujeres ‘también podían ser bellas, aunque se trataba de una belleza diferente a la que estamos acostumbrados’”. Y, por el otro, de “servir de base a un estudio etnológico de carácter biotipológico del habitante de la sierra sur-peruana; servir a un estudio folclórico del traje típico” (2004: 199). Estos concursos fueron organizados para mujeres indígenas, cada una de las provincias de Cuzco tuvo su representante.

En 1957¹¹⁶ el *Centro Qosqo* realiza el concurso de belleza indígena y de trajes típicos impulsados por el artista y coreógrafo Juan Bravo (De la Cadena 2004, Mendoza 2006). Con este concurso se buscaba mostrar la belleza física de las concursantes y la variedad de los trajes típicos de Cuzco. Este evento se propuso como parte de las “actividades artístico-folclóricas” por las celebraciones de la Semana de Cuzco que buscaba consolidar “el cuzqueñismo y la identidad regional, así como las propuestas de identidad nacional y americana que buscaban situar a Cuzco al centro de la atención nacional e internacional, [...] por medio del teatro, de la música y de la danza, y con la participación de artistas de diversos sectores rurales y urbanos de la región” (Mendoza 2006: 186). Zoila Mendoza precisa que los concursos de belleza tuvieron lugar hasta los años 1960, pero poco a poco fueron perdiendo interés regional hasta su cancelación definitiva.

¹¹⁶ Zoila Mendoza indica que antes de 1957, el Instituto Americano de Arte intentó organizar en 1943 y 1944 “un primer Concurso Departamental de Belleza y Trajes Indígenas y Mestizos, inclusive difundiendo bases para tal propósito (15 de noviembre de 1943)” (2006: 213).

Paralelamente, en la provincia de Canchis también se organizaba un concurso de belleza y trajes típicos indígenas como parte de la recién creada “Semana del Campesino Aborigen” (1957), de donde salía la candidata que representaría en el “Concurso de Belleza Departamental” a desarrollarse en Cuzco. Los requisitos que se exigían a las participantes eran: “ser indígena joven de 16 a 20 años, ser soltera, ser representante nativa de su pueblo, estar ataviada con traje típico de su comunidad, tener condiciones físicas y trato social” (Tuero 2006: 75). Para el concurso de trajes típicos se debía “presentar un hombre y una mujer vestidos con el mejor traje típico” (Tuero 2006: 70). A diferencia de la cancelación del concurso de belleza departamental con sede en Cuzco, el concurso de belleza de la provincia de Canchis se fortaleció y sigue realizándose hasta el día de hoy (ver capítulo III y IV).

El concurso buscaba mostrar tanto la belleza física de la mujer indígena como de su vestido y adornos “nativos”, es muy probable que el concurso de trajes típicos haya tenido esta misma motivación, sumadas a las de dar a conocer y difundir los vestidos tradicionales de la provincia y su belleza. Los organizadores querían que los trajes lucidos fueran auténticos y típicos, conceptos que están asociados con la identidad. Las candidatas y las parejas de concursantes lucirían los vestidos de gala que son los mejores de su guardarropa, los más adornados y quien sabe hasta trajes nuevos confeccionados para la ocasión como fue el caso de la joven indígena del pueblo de Tinta Isabel Mamani, primera *Hatun Aclla* (mujer de gran belleza) elegida en 1958 (imagen 54), que mando a confeccionar un vestido “especial” para dicho evento, sobre la confección de su ropa y el impacto que tuvo en el vestir de las localidades de San Pablo y de Tinta (ver el capítulo III). Es probable que los organizadores con la exhibición de estos atuendos de gala buscaran cambiar el significado negativo que se le atribuía al vestido indígena que ya abordamos anteriormente, al presentarlo como un vestido indígena “atractivo”, “bonito” y “adornado”. En el imaginario social es posible que el significado negativo del vestir indígena haya comenzado a cambiar.



Imagen 54. “Joven indígena de Tinta” (Foto de Martin Chambi, Cuzco 1958 en Porrás Barrenechea 1992)

2.3.2. La “línea cuzqueña en el vestido”

Es en los años muy cercanos al desarrollo de la elección del concurso de belleza indígena y de trajes típicos que se crea la “línea cuzqueña”. La “línea cuzqueña” es definida por los intelectuales que la crearon¹¹⁷ como “un movimiento artístico, que pretende recoger la esencia estética de las culturas antiguas del Perú y del [arte de nuestro] pueblo para actualizarlo y difundirlo por el mundo” (Vidal de Milla 2000: 143). La aparición de este movimiento artístico estuvo relacionado con la creación (1949) del Instituto Industrial Femenino N° 18 de orientación cuzqueñistas que propuso el desarrollo de la “industria del vestido con miras al Turismo y la Exportación”, es decir de aplicar el arte precolombino en la industria, sobre todo, vestimentaria (Vidal de Milla 2000: 143). Para alcanzar la meta de difundir un arte auténtico desde Cuzco al mundo, las profesoras de la institución educativa

¹¹⁷. Vidal de Milla escribe sobre cómo surgió este movimiento y sus propulsores: “La idea de plasmar el arte precolombino en un actualizado movimiento artístico contemporáneo surgió de las múltiples reflexiones con Maestros Universitarios en las décadas del 40 y 50 en la facultad de Letras de San Antonio Abad del Cuzco, nuestros maestros como José Uriel García, José Gabriel Cosío, Rafael Aguilar, Julián Santisteban Ochoa, Alfredo Yépez Miranda, Humberto Vidal Unda, Eulogio Tapia, Domingo Velasco, Víctor Navarro del Águila, nos dieron la visión profunda y vital del Perú” (2000: 144). Estos intelectuales junto con la autora Delia Vidal de Milla siguieron la propuesta neo-indigenista.

“llevaron al terreno creativo la esencia de nuestra cultural peruana”, comenzaron a crear prendas de vestir y accesorios, motivados e inspirados por el pasado textil y vestimentario de las culturas del antiguo Perú que tienen “sus propios cánones estéticos” y son “tan ricos en belleza” (Vidal de Milla 2000: 143, 144); y por la belleza del vestido indígena tradicional de los pueblos cuzqueños contemporáneos.

La propuesta de la “línea cuzqueña en el vestido” utilizó como inspiración la belleza del arte precolombino y colonial, así como la tradición vestimentaria y textil de los pueblos andinos contemporáneos para “la creación de modelos acordes con la época, que sean funcionales y prácticos” (Vidal de Milla 2000: 148). En efecto, la “línea cuzqueña” buscaba no repetir modelos ni decoraciones, sino crear nuevos modelos con adaptaciones, transformaciones o modificaciones de las prendas indígenas que sean funcionales, es decir que sean fáciles de vestirse, de lucirse en cualquier lugar sin llegar a llamar la atención por “su exotismo”, “su extravagancia o recargo de adorno, que tengan plasticidad, armonía, movimiento, sencillez, como tuvo el Arte Inka” (Vidal de Milla 2000).

La “línea cuzqueña en el vestido” puede ser considerada como una de las primeras propuestas en el Perú de lo que se denomina como “moda étnica” o “moda etno” que apareció en Europa entre 1960 y 1970¹¹⁸. La “moda étnica” es una creación vestimentaria inspirada en el vestido étnico¹¹⁹. Siguiendo a Monneyron el vestido étnico no es un vestido occidental, proviene de otras civilizaciones como de Oriente, Asia, África, América y Oceanía, es un vestido particular que no hay en Europa como el pantalón de origen oriental que intentó introducir Paul Poiret a inicios del siglo XX sin éxito o el sari hindú introducido por Elsa Schiaparelli con mediana aceptación o en el caso peruano fue la introducción del poncho masculino a la moda “femenina” por las diseñadoras de la “línea cuzqueña”. La utilización del vestido étnico como inspiración para crear una moda es entendida como “una apertura al mundo” (Monneyron 2014: 58). Para que este vestido sea aceptado en occidente, Monneyron refiere que “los vestidos sufrían transformaciones para adaptarse a las costumbres y a los códigos occidentales”, pero las transformaciones, adaptaciones o modificaciones que el

¹¹⁸ Monneyron refiere que “en 1960 y 1970 hubo un deseo de romper las formas occidentales y fue el vestido que lo expresa mejor como el lugar del exotismo moderno: en un mundo donde el exotismo tiene tendencias a alejarse de la literatura y del cine,[...], el vestido se presenta como una metamorfosis última” (2014: 59. La traducción es nuestra).

¹¹⁹ Los vestidos que no son occidentales son llamados en el lenguaje de la moda como “ethno”, estos vestidos dice Monneyron “representan nuestra relación con el Otro, y, a este respecto, nos informan -mejor que cualquier otra creación contemporánea- sobre la mirada que una sociedad tiene sobre las otras culturas diferentes” (2014: 58. La traducción es nuestra).

diseñador hace al vestido étnico provocan la pérdida de su “significación primera” que tienen en el lugar de origen, de manera que las prendas de “moda étnica” “significan simplemente estar a la moda” (Monneyron 2014: 62). Es así que la moda étnica, -vestidos, diseños, adornos, colores y materiales- se adaptaba y se adapta al mercado al cual están dirigidos.

En el caso de la “línea cuzqueña” las profesoras y las alumnas buscaron en los trajes típicos cuzqueños, que son como el vestido étnico que los diseñadores occidentales utilizan para crear la moda étnica en Europa, la inspiración para crear nuevas prendas y una nueva propuesta de “moda cuzqueña”. Los colores, el adorno, la iconografía, la forma y el material también fueron importantes en la creación de las piezas vestimentarias. Analizando las imágenes de moda que se presentan en los libros de Delia Vidal de Milla *Historia de la Línea Cuzqueña* (1968) y *El textil en el mundo andino* (2000), son la principal fuente visual e informativa sobre la “línea cuzqueña”, sugerimos que la “línea cuzqueña de moda” tenía dos propuestas de vestidos “de moda étnica”, una era el vestido “de moda” adornado con motivos textiles precolombinos, incas, coloniales y contemporáneos, como el vestido adornado con motivos Nazca, el vestido adornado con bordados de flores *katunta* inspirados en las decorados florales de los vasos ceremoniales coloniales, o el conjunto de saco y falda adornado con el motivo textil *qocha* (laguna) de los pueblos contemporáneos (imagen 55) . Estos motivos decorativos hacen que las piezas vestimentarias sean únicas como se aprecia en los bocetos del diseño.



Imagen 55. Vestidos y diseño (Vidal de Milla 1968, 2000).

La otra propuesta de vestido fue el vestido “étnico” que consiste en la transformación y/o modificación de la forma de las piezas vestimentarias indígenas como en la imagen 56, la modelo luce una falda inspirada en la pollera indígena que ha sido modificada en cuanto al volumen original y se añadió una pretina que facilita su uso; en la la modelo luce una chaqueta “estilizada” inspirada en la tabla casaca masculina de los indígenas del pueblo de Pisac, los motivos y la distribución del adorno han sido modificados, y en las imágenes el conjunto de saco corto y falda que la primera modelo luce es una transformación del atuendo de los niños indígenas y la segunda modelo luce un vestido y un saco corto que es una modificación del jubón femenino indígena.



Imagen 56. Diseños modificados basados en prendas indígenas (Vidal de Milla 2000).

La “línea cuzqueña” estaba dirigida al público femenino de la élite. La colección era anual se presentaba en un desfile y se exhibía en una exposición como parte de los eventos de la celebración de la Semana de Cuzco. Para la presentación de las colecciones se organizaron desfiles de moda. El primero de ellos se realizó en 1955 en el *Hotel Cuzco*¹²⁰, por ese tiempo era el hotel más lujoso de la ciudad, con participación de los miembros de la élite y de la prensa cuzqueña. La presentación de esta colección de moda tuvo eco positivo en Lima. Al

¹²⁰ Ver anexos.

año siguiente para la presentación de la colección de 1956 se organizó un desfile de moda en el Country Club de Lima, una de las instituciones más aristocráticas de la capital¹²¹, sus salones eran famosos por los desfiles de moda en los cuales se presentaban los últimos vestidos “de moda” de Cristian Dior, Balenciaga, Jacques Fath a la que asistía la sociedad limeña. Fue justamente en estos salones que se presentaría la “línea cuzqueña de moda” y los vestidos tradicionales cuzqueños, Vidal de Milla resalta la importancia social y vestimentaria de estos salones para la “línea cuzqueña”,

“Por primera vez en los aristocráticos salones de la Capital se hacía una muestra de moda surgida desde lo más profundo de los Andes... se ponía al veredicto de la sociedad limeña la línea de profunda raíz peruana” (2000: 149).

En el desfile participaron las candidatas al *Miss Perú* y al evento asistieron personalidades del gobierno, la colonia cuzqueña residente en Lima y las damas de sociedad limeña. Este evento fue cubierto por la prensa limeña quién la catalogó como un éxito. Un hecho importante para la “línea cuzqueña” en cuanto a su difusión, ocurrió en 1967 cuando la candidata peruana (Madeleine Hartog Bell) al *Miss Mundo* desarrollado en París, lució un poncho creado en el instituto, hecho que lleno de orgullo a las profesoras y alumnas cuzqueñas.

La “línea cuzqueña de moda” buscaba rescatar la estética andina y los vestidos “étnicos”, poner en valor el vestido indígena porque es expresión de arte, estética, ideología, cosmovisión, identidad, historia, situación social e ideales. Para continuar creando moda, se motivaron las investigaciones etnológicas sobre el conocimiento de la tradición textil y vestimentaria de las localidades cuzqueñas. Se puede considerar que los vestidos de las colecciones de la “línea cuzqueña” son vestidos que tienen tradición y significado para las creadoras, pero una vez que entran en el mercado de la moda pierden “su significado primero”, porque pasan a ser un artículo simplemente de moda.

Consideramos que la “línea cuzqueña” tuvo tres logros importantes, 1) dar a conocer la existencia de la variedad de vestidos tradicionales indígenas (como mínimo trece trajes, con sus variantes en cada poblado) en la escena pública nacional a través de los desfiles de moda y de los comentarios en las revistas sociales de moda como *Caretas*; 2) en el campo económico se logró adaptar la “línea cuzqueña” a las exigencias del mercado, turístico y de exportación al que apuntaban con la creación de esta moda; y 3) en el campo social y cultural, liberaron al

¹²¹ Ver anexos.

vestido indígena del rechazo y estereotipo social que éste comunicaba, lográndose la reivindicación social y cultural del vestido tradicional indígena a través del reconocimiento de su valor artístico y estético, atribuyéndosele un valor social positivo al vestido indígena.

El legado de “línea cuzqueña de moda étnica” sigue presente actualmente en las creaciones de los diseñadores de moda peruanos que siguen inspirándose en los “vestidos étnicos” de los pueblos antiguos y contemporáneos del Perú para sus colecciones de moda¹²², como Carlos Vigil que utilizó para sus creaciones vestimentarias los colores y la iconografía Moche, así como la imagen de la Señora de Cao (2016)¹²³ y trabajó con bordadoras artesanales locales para decorar sus creaciones de alta costura (2014), definió sus creaciones como “la majestuosa unión entre lo sofisticado y lo étnico” (2014:14)¹²⁴; Olga Zaferson se inspira en las formas y adornos de vestidos tradicionales peruanos, emplea técnicas de confección de tradición andina para sus colecciones de *prêt-à-porter*; Meche Correa también se inspiró en las prendas vestimentarias y diseños prehispánicos y coloniales, empleó la técnica de bordado *talaqueado*¹²⁵ o *talqueado* para su colección de 2014; José Miguel Valdivia en su colección de 2000 presentó faldas inspiradas en la pollera y en los diseños de bordado con máquina de San Pablo y de Tinta (imagen 57); también están los diseñadores Sitka Semsch, José Luis Salinas, entre otros.



Imagen 57. Colección del diseñador peruano Miguel Ángel Valdivia (2000). Las faldas de las modelos están inspiradas en los diseños bordados con máquina (*maquinasqa*).

¹²² Ver anexos.

¹²³ En Vigil 2017.

¹²⁴ En Vigil 2017.

¹²⁵ Sobre esta técnica de bordado ver la pág. XX

Diseñadores extranjeros¹²⁶ utilizaron, también, como fuente de inspiración los “vestidos étnicos” peruanos y diseños -prehispánicos, coloniales y contemporáneos- entre ellos John Galliano en 2005¹²⁷ y Naeem Khan en 2018¹²⁸. Las colecciones de estos diseñadores estuvieron inspiradas principalmente en los “vestidos étnicos” cuzqueños y en sus diseños bordados, así mismo emplearon en sus creaciones vestimentarias la técnica del bordado con máquina (*maquinasqa*) de Canchis. Galliano en su colección de alta costura “Couture Automne 2005”¹²⁹ (Fall 2005 Couture) para la *Maison Dior Couture*, según la crítica de moda de *Vogue* Sarah Mower (2005), parte de las creaciones vestimentarias de esta colección estuvieron inspiradas en el “*froufrou*¹³⁰ Peruvian costume” (“susurro” del traje típico peruano), en los accesorios incas (*tupu*), el vestido de los arcángeles arcabuceros coloniales y los trajes de danza (imagen 58). Mientras que Khan en su colección de *prêt-à-porter* “Fall 2018 Ready to Wear” se inspira en el jubón y sombrero femenino de fieltro de la provincia de Chumbivilcas (Cusco) y en la forma de pollera tradicional y sus diseños bordados de San Pablo y Tinta, adorna con el bordado con máquina prendas modernas (imagen 59).

Es importante subrayar que estas creaciones vestimentarias occidentales basadas en el vestido “etno” peruano y cuzqueño son transformaciones, adaptaciones o modificaciones hechas por los diseñadores para adaptarse a la sociedad occidental y ser aceptadas. Los cambios que sufre el vestido étnico provocan la pérdida de la “significación primera” que tiene para los pueblos de donde han sido tomados, los vestidos “étnico o etno” son sólo

¹²⁶ Como el italiano Max Mara en 1998, “tomo los chullos como un elemento especial en su colección” (Zaferson 2013: 174); el japonés Michihisa Kawakani, los detalles de su colección de 2005 “se basaron en íconos prehispánicos y el mismo Machu Picchu, bordados primorosamente en típicos kimonos” (*loc. cit.*); y el diseñador brasileño Salvatore Laureano de la casa de moda *Versace* llegó a Puno en 2008 “para utilizar mano de obra calificada de tejedoras, la fibra de alpaca, y principalmente para inspirarse” (*loc. cit.*).

¹²⁷ Sobre la colección ver el link: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior>

¹²⁸ Sobre la colección ver el link: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-ready-to-wear/naeem-khan>

¹²⁹ Esta colección es un “homenaje a la alta costura de *Dior*, desde la influencia de la *fin-de-siècle* de los vestidos de su madre hasta la creación del New Look” (Mower en *Vogue* 2005).

¹³⁰ La palabra francesa *froufrou* significa “Léger bruit produit par le frottement de certaines étoffes sur elles-mêmes (en particulier la soie) ou par le frottement de feuilles, de plumes [...] entre elles. Froufrou d'une robe, d'un plumage; froufrous de dentelles; froufrou soyeux; faire un froufrou.” (“Ruido ligero producido por el frotamiento de ciertas telas entre sí mismas (en particular la seda) o por el frotamiento de las hojas, las plumas [...] entre sí mismas. Ruido de un vestido, de plumas; ruidos de los encajes; ruido sedoso; hacer un ruido”). (La traducción es nuestra) en <https://www.cnrtl.fr/definition/froufrou>

Froufrou es una expresión onomatopéyica que expresa o designa a un ruido ligero producido por el frotamiento. Puede ser traducido por ruido, susurro o murmullo.

creaciones vestimentarias de moda. Actualmente, el “vestido étnico”¹³¹ de todos los rincones del planeta está tomando un lugar importante en las creaciones vestimentarias porque éste alimenta la creación de los diseñadores y es considerado como “un depósito de imágenes de vestido” (Monneyron 2014: 57).

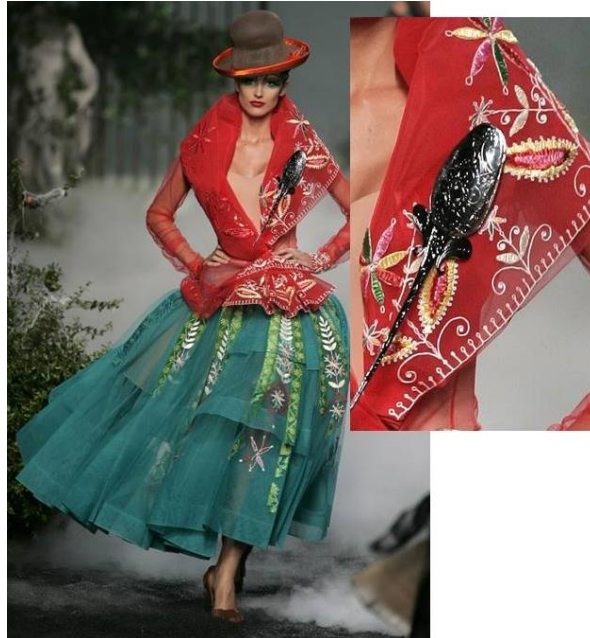


Imagen 58. John Galliano para Christian Dior. Fall 2005 Couture, look 14. Foto Olivie Claisse en Vogue®. Detalle del bordado con máquina y diseño.



Imagen 59. Naeem Khan. Fall 2018 Prêt-à-porter, look 16. Foto: Indigital.tv en Vogue®. Detalle de los diseños y del bordado con máquina (detalle).

¹³¹ Valerie Steele se refiere a la “relevancia de los atuendos no occidentales en los estudios de la moda” y las exposiciones que se han hecho en varios museos sobre creaciones vestimentarias inspiradas en los vestidos japoneses y chinos (2018: 107).

Capítulo III

“Vestido tradicional, moda y vestir en San Pablo y de Tinta”

3.1. Vestido indígena y sus transformaciones en los pueblos de San Pablo y de Tinta

3.1.1. El vestido tradicional de San Pablo y de Tinta

El vestido indígena de estas localidades es el resultado de la unión de la tradición indígena e hispana, y como signo vestimentario comunica la historia de estos pueblos. El sistema vestimentario¹³² indígena tradicional está conformado por prendas de corte hispano y andinas, son decoradas y confeccionadas con técnicas y en materiales andinos como occidentales. El color predominante del vestido de estos pueblos es el negro, en comparación con los vestidos de los otros pueblos cuzqueños. El uso del negro característico del vestido de San Pablo y de Tinta, según indican los pobladores¹³³ es por el luto de la muerte de Tupac Amaru y por el sentimiento de tristeza debido a este acontecimiento. El vestido de San Pablo y de Tinta está conformado por las mismas piezas y accesorios vestimentarias, pero presenta variaciones en cuanto al color y adorno de las prendas.

A. El vestido tradicional femenino

El sistema vestimentario tradicional femenino está conformado por siete piezas vestimentarias y dos accesorios, de las cuales cuatro son de origen español y cinco de origen prehispánico.

La almilla

Es una camisa de color crema y blanco que está confeccionado en tocuyo americano, anteriormente estaba hecho en bayeta. Es de cuello redondo y mangas largas y un tanto abullonadas, tiene más o menos el estilo de las camisas del siglo XVIII y XIX y está adornado con bordados. El pecho está bordado con el escudo del Perú y con motivos florales. La almilla está acompañada por una especie de corsé con tirantes, llega hasta encima de los senos, la parte de adelante tiene unos broches de *brasier* con los que se sujeta y está adornado con

¹³² Marinella Carosso sigue a Roland Barthes acerca del “sistema vestimentario”. Para Carosso (1984) el sistema vestimentario comprende las piezas vestimentarias mismas y la forma de unirlos. En nuestro, el sistema vestimentario indígena incluye las piezas que conforman el vestido tradicional y como se unen éstas.

¹³³ La asociación del color negro del traje de estos pueblos canchinos con la muerte de Tupac Amaru es conocida y mencionada en nuestras conversaciones sobre el vestido por los lugareños de los pueblos de San Pablo, Tinta y Marangani.

bordado de flores y con el escudo peruano. El corsé es del mismo color de la almilla y se utiliza encima de ella. Hemos podido observar que todavía algunas mujeres sobre todo las de mayor edad y de las comunidades que siguen utilizando actualmente la almilla, mientras que las mujeres de influencia más urbana han reemplazado esta prenda por blusas industriales blancas (imagen 60).



Imagen 60. Mujer con almilla y corpiño (San Pablo, 2005).

El jubón

Es llamado *jubona*, *juguna* o *juyuna*, es muy parecido al jubón español. Es un saco corto de cuello redondo que llega hasta la cintura, sus mangas son un tanto abullonadas que lleva detalles vestimentarios bordados con máquina¹³⁴ superpuestos como una especie de coderas en forma de diamante llamadas *moq'o*¹³⁵, puños que se extienden hasta los codos y pequeños bolsillos rectangulares “para guardar la platita”¹³⁶, son de color diferente al saco de preferencia de color negro; y lleva broches para cerrar. Vidal de Milla (2000) indica que esta es la prenda más adornada del traje femenino, en los otros pueblos cuzqueños están adornados con botones y cintas tejidas, mientras que en San Pablo y Tinta el jubón está finamente adornaba con bordados con máquina y con *golón*¹³⁷ de color fucsia, así como con pequeños botones de color blanco o negro (imagen 61). La *jubona* junto a la pollera y la lliclla son las piezas más finamente decoradas de bordados con máquina de coser, grecas e hilos dorados y plateados del sistema vestimentario femenino. Estuvieron confeccionadas primero en bayeta, posteriormente en bayetón y paño, actualmente en loneta. El jubón tradicionalmente era negro

¹³⁴ Sobre el bordado con máquina de San Pablo y Tinta ver el subtítulo 3.2.2. donde se aborda este tema.

¹³⁵ Según Zaferson los *moq'o* “en su origen eran verdaderamente parches que sobre bordaban para disimular los desgastes de la ropa y que ahora forman parte del adorno del atuendo” (2013: 124).

¹³⁶ Comunicación personal con la señora Doris Urrutia D. (83 años, Cuzco 2021).

¹³⁷ El término *golón* se utiliza para denominar a una cinta tejida en telar de cintura.

o rojo, actualmente es de color rojo, azul o verde. El jubón azul es identificado con Tinta y el verde con San Pablo.



Imagen 61. Jubón (confeccionado y bordado por Ildred Calle, Marangani 2022)

La lliclla

Es una manteleta de origen prehispánico. La lliclla de San Pablo y de Tinta es de tamaño grande de forma rectangular que llega casi hasta el ruedo de la pollera (imagen 62). Los bordes de la manta están adornados con *golón* fucsia o con cintas labradas y adornados de bordados con máquina. Tradicionalmente la lliclla fue de color negro y rojo, posteriormente se utilizaron el rosado y azul que identifican a San Pablo y Tinta respectivamente, también hay llicllas de color rojo. La lliclla era confeccionada en bayeta, bayetón, tela de Castilla y tela Lucre, actualmente es en loneta, la utilización de estas telas está en función a la capacidad adquisitiva de la portadora. Hay dos formas de vestir la lliclla, una es desde la cabeza como un velo llamada *sukuta* (Vidal de Milla 2000) y la otra es desde los hombros, en ambos casos las puntas se sujetan con un alfiler (*tupu*) a la altura del pecho (imagen 63). La primera forma de vestir la lliclla es de ocasiones especiales como para la misa, los días de plaza (mercado), procesiones, matrimonios y desfiles; y la segunda forma se viste cotidianamente. Actualmente, la lliclla es utilizada sólo por mujeres de avanzada edad y está reservada para eventos especiales y festivos¹³⁸. Es en Tinta que la lliclla se sigue utilizando como una pieza vestimentaria mientras que en San Pablo es llevada como un adorno vestimentario en eventos puntuales como el carnaval y desfiles.

¹³⁸ Sobre el uso del traje tradicional ver el capítulo IV.



Imagen 62. Lliclla “antigua” con la cinta *puytu* en el borde, cinta labrada y adornado con *maquinasqa* (San Pablo).

La lliclla de estos pueblos difiere con la lliclla de los demás localidades cuzqueñas en tamaño, material, confección y color. La manteleta de San Pablo y de Tinta es de gran tamaño que llega hasta media pantorrilla, rectangular y no es un tejido (*away*) sino es una tela que lleva adornos bordados con máquina, estas características la hacen única y diferente a otras llicllas. Mientras que la lliclla de los demás pueblos es de forma cuadrangular de tamaño mediano que cubre la espalda, cae desde el hombro hasta la cintura o hasta las caderas y es un tejido (*away*) fino con diseños o motivos textiles (*pallay*) que cada pueblo tiene uno que lo identifica como el motivo *loraypo*¹³⁹ de Chincheros o el *inti*¹⁴⁰ de Q’ero, también se distinguen por el color, en la lliclla de Chinchero prima el color azul y en la de Q’ero predomina el rojo, negro, blanco y fucsia. En estas localidades, la lliclla también fue utilizada para cargar al bebe en la espalda o para transportar alimentos que se adquieren en el mercado. En San Pablo y Tinta la lliclla no cumple esta función porque hay otro tejido llamado *unkuña* que cumple esta función de transportar personas y objetos.

¹³⁹ *Loraypo* es el nombre de una planta medicinal. El motivo textil tiene la forma de un rombo dentro del cual hay una especie de gancho.

¹⁴⁰ El término quechua *inti* significa sol. En el pueblo de Q’ero (Paucartambo, Cuzco) este motivo textil tiene variaciones en relación con la salida y el ocultamiento del sol. Existen varios trabajos al respecto como el de Gail Silverman (1994, 2005) y Ann Rowe (2007).



Imagen 63. La señora Demetria Roca vistiendo la lliclla de forma tradicional, desde la cabeza (San Pablo, 2005).

La unkuña

La *unkuña* (imagen 64) es parte del agujar vestimentario tradicional femenino y es una de las prendas más representativas porque gracias a ella las mujeres son identificadas como sampablinas o tinteñas. La *unkuña*¹⁴¹ es una manta cuadrangular, de vivos colores y de tamaño grande (105 x 120cm), es un tejido (*away*) en faz de urdimbre hecho por las mujeres en el telar de cuatro estacas. Está confeccionada a partir de dos telas unidas una a la otra por una costura siguiendo el principio de la “simetría rotativa”¹⁴² (Franquemont *et al.* 1992). Tradicionalmente las mujeres tejían dos telas que después unían, actualmente tejen una sola que posteriormente se corta en dos mitades que serán unidas. La *unkuña* está tejida tanto en fibra natural (alpaca, llama u oveja) como en fibra sintética ya sea de color blanco o de

¹⁴¹ Hay *unkuñas* pequeñas, medianas y grandes. Esta manta puede ser de una o dos piezas. Existen *unkuñas* de diferentes tamaños de *unkuñas*, las hay de una y dos piezas. Soledad Hoces de la Guardia y Paulina Burgnoli definen a la *inkuña* como “un mantel ceremonial, es un pequeño textil conformado por un sólo paño de cuatro orillas, tejido en faz de urdimbre en telar de estacas. Su configuración de listas en la vertical está definida por la disposición. Por su carácter rituales un textil de acceso reservado a uso familiar” (2006: 105).

¹⁴² En un trabajo previo sobre textiles rituales he utilizado la propuesta de Franquemont *et al.* del “principio de la simetría rotativa de las *llikllas* de chincheros (Cuzco)”. La simetría rotativa consiste en que cada una de las telas que forman la *unkuña* o el poncho, llamadas *khallun*, “son idénticas, pero al mismo tiempo asimétricas. Estas mitades son unidades por la costura central, llamada *seraynin*...La idea de simetría en los ponchos y en las *unkhuñas*, según Franquemont *et al.* (1992) ‘comienza y termina en la bilateralidad, en la cual una mitad de una imagen es el reflejo de espejo en la otra’, o sea que cada *khallun* o mitad está en relación con la oposición complementaria que organiza a la cultura andina: derecha/izquierda, varón/mujer, arriba/abajo” (Santisteban-D. 2020: 135, 136).

colores, los colores vivos de la *unkuña* contemporánea están asociados a la aparición de la anilina¹⁴³ que en Cuzco se comenzó a comercializar entre los años 1950 a 1960, colorante químico que substituyó a la práctica del teñido tradicional.



Imagen64. *Unkuña* de San Pablo (Colección personal).

Los componentes físicos característicos de la *unkuña* son el motivo textil¹⁴⁴ (*pallay*) llamado *frutilla* o *mama pallay* (motivo madre) en San Pablo y *t'ika pallay* en Tinta, está tejido con la técnica de faz de urdimbre complementaria, es un tejido de doble faz, es decir que el motivo es visible en ambas caras del textil, por lo que se denomina *iskay uyay* (doble cara); la pampa es el tejido llano de un solo color que determina el color de la *unkuña*, en general es de color blanco aunque también la hay de color café, rojo, negro, celeste, azul y rosado, está confeccionada con la técnica de faz de urdimbre; la listas de colores¹⁴⁵ está conformada por 7 a 14 líneas de colores diferentes llamadas *pureq colornin* (color que se expande), entre cada una de estas líneas hay una delgada línea blanca de color de la pampa que las separa llamada *t'acaq* o *uña* (cría), confeccionado también con la técnica de faz de

¹⁴³ Se dice que puede haber aparecido en Cuzco entre los años 1950 y 1960, posiblemente lo hayan traído desde Bolivia ya que los comerciantes a quienes se les llama *anilina qhatu* eran puneños, quienes las preparaban y vendían en el mercado central de Cuzco.

¹⁴⁴ Sobre la iconografía textil ver la pág. 233.

¹⁴⁵ La lista de colores no es la *k'isa* que es un degradado de color en aymara. Dransart señala que « aunque es conocido desde la época prehispánica y registrada en la producción textil de todos los países andinos en el siglo XX, el teñido en degradado no fue una técnica común en los Andes » (2018: 193). En San Pablo la lista de colores está conformado por varios colores como el fucsia, verde claro, rojo, palo rosa, azul, amarillo, café, rosado, verde, anaranjado y celeste.

urdimbre; el borde u orillo de la tela se llama *thulli* (que adorna) que tiene líneas horizontales y líneas zigzag, está hecha con la “técnica del peinecillo”¹⁴⁶ (Del Solar 2017: 66); algunas *unkuñas* están adornadas con una especie de cinta tejida llamada *awapayñin* o *awapay* que se cose en los cuatro orillos (imagen 65) .



Imagen 65. Componentes físicos de la *unkuña*;

Tradicionalmente se dice que para casarse una mujer debía haber ya tejido una *unkuña* para ella y un poncho para su futuro esposo. Esta tradición se ha perdido porque no hay muchas mujeres que practiquen el arte textil y sepan tejer, las jóvenes mujeres prefieren solicitar a las tejedoras del pueblo que tejan estas prendas y pagarles, o también pueden adquirirlas en los mercados semanales del pueblo o ferias donde vienen vendedores¹⁴⁷ a ofrecer *unkuñas* y ponchos que son realizados por los presos en el penal de Sicuani o de Cuzco.

¹⁴⁶ Del Solar refiere que es una técnica de decoración, “la preparación de la estructura implica la selección de dos colores contrastados, uno en cada capa del urdido, maniobrados mediante el lizo para generar el típico efecto de listas horizontales perpendiculares a la dirección del urdido, manteniéndose la trama totalmente invisible” (2017: 66). Esta misma autora indica que el peinecillo en San Pablo es una “estructura de tejido llano con alternancia de colores en las urdumbres que forman líneas horizontales, con diseño de rombos en urdumbres complementarias que flotan en ambas caras” (*loc. cit.*).

¹⁴⁷ En la feria de la virgen de las nieves de Tinta, la vendedora de tejidos Talia de la comunidad de Chara (San Pablo) nos comenta el origen de los tejidos, refiere también que la *unkuña* cuesta 180 nuevos soles (40 euros aprox.) y el poncho 300 nuevos soles (66 euros aprox.). (Comunicación personal, Tinta, agosto 2019).

La pollera

La pollera¹⁴⁸ es una falda larga de origen europeo, Vidal de Milla sugiere que la pollera haya tenido su origen en las faldas señoriales de España (2000: 100). El término pollera según Penélope Dransart es empleado por los “hispano hablantes para designar a las faldas largas de estilo europeo llevadas por las mujeres indígenas” (2018:189). La pollera de San Pablo y de Tinta es larga hasta media pantorrilla o a veces hasta los tobillos, es voluminosa debido al fruncido en la cintura y tradicionalmente es de color negro. La pollera era confeccionada tradicionalmente en bayeta, si bien proporcionaba mayor abrigo, era pesada y dificultaba su lavado. Esta tela ha sido reemplazada por la tela industrial, laneta, que es más liviana por lo que no abriga tanto, facilita el bordado, el cuidado de la prenda y el vestir. Aún sigue habiendo mujeres cuyos trajes están hechos en bayeta (imagen 66).



Imagen 66. Pollera bordada (*maquinasqa pollera*) (confeccionada y bordada por Antolina Cáceres, Tinta 2022).

La falda principal y la más importante se llama *maquinasqa pollera* (pollera bordada con máquina de coser). Esta falda es confeccionada con ocho varas de bayeta o cuatro varas

¹⁴⁸ En el diccionario de la RAE, dos de las definiciones del término pollera hacen referencia a la falda, en tanto que prenda vestimentaria, y a su origen, una de ellas dice: “f. Falda que las mujeres se ponían sobre el guardainfante y encima de la cual se asentaba la basquiña o la saya” y la otra es: “f. Am. Mer., Nic. y R. Dom. Falda externa del vestido femenino”.

de laneta, no lleva pretina pero sobre el fruncido se cose una especie de cinta tejida (*watu*) llamada *jilera*¹⁴⁹ que forma la cintura y con ella se sujeta al talle de la mujer. La falda está decorada de bordados con máquina, tienes dos pliegues en el contorno y el ruedo de la falda está adornado con *golón* (ribete) rosado cosido (imagen 67). Debajo de la *maquinasqa pollera*, las mujeres llevaban entre una o dos polleras granates, debajo de éstas un par de enaguas de tocuyo americano y otra enagua confeccionada en bayeta crema llamada *uhuna* o centro. La cantidad de polleras y enaguas tienen tres funciones, una es la de abrigar, la otra es ornamental, es decir que proporcionan volumen haciendo que la *maquinasqa pollera* se vea con forma y realce los bordados de la pollera. Esta última función está relacionada con la coquetería y vanidad femenina. Y la tercera era la de la distinción social porque sólo las mujeres que tenían mayor nivel económico llevaban mayor cantidad de polleras, como la abuela de Yesmih que llevaba siete polleras¹⁵⁰. Esta cantidad de polleras era utilizada comúnmente por las mujeres aunque, actualmente, las mujeres de mayor edad siguen llevando de dos a tres polleras, las mujeres de media edad llevan la pollera bordada, un par de enaguas y el centro aduciendo que pesa menos, pero las mujeres jóvenes visten solamente la *maquinasqa pollera* y el centro.



Imagen 67. Detalle del ribete rosado del ruedo de la pollera llamado trecilla (confeccionado y bordado por Antolina Càceres, Tinta 2022).

El *chumpi*

El *chumpi* o faja es una prenda tejida prehispánica que se envuelve a la cintura. La faja mide entre cinco a doce cm de ancho por un metro y medio de largo. La faja se utiliza para sujetar la falda interna, las enaguas, el centro y la almilla al talle, haciendo que éste se vea más angosto. Sobre el *chumpi* se pone la pollera principal, ocultándola. Esta prenda se utiliza también para envolver a los bebés (*waltar*), el tamaño de la faja de bebé es más pequeña

¹⁴⁹ *Jilera* “es un *watu /wato/* [cinta tejida] de aproximadamente 5 cm de ancho por 1m20 o 1m30cm, el largo es de acuerdo a la cintura de la mujer”. Comunicación personal con la bordadora Ildred (Cuzco-Maranganí, noviembre 2021).

¹⁵⁰ Comunicación personal con Yesmih Quecaño (Tinta, agosto 2019).

(imagen 68). Otro de sus usos es el de protección contra los malos espíritus¹⁵¹ (de la tierra, del viento o de los ancestros¹⁵²), según una mujer de San Pablo, las mujeres deben vestir la faja cuando van a ciertos terrenos o pampas consideradas como peligrosas.



Imagen 68. Chumpi de infante (San Pablo. Colección personal).

Las ojotas

Las *usutas* u ojotas son sandalias de origen prehispánico. Anteriormente las sandalias eran hechas de cuero de camélidos, posteriormente fueron hechas de cuero de ovinos y vacunos. Las sandalias estuvieron atadas al pie por cuerdas tejidas, Yesmit¹⁵³ nos comenta que “su abuela utilizaba estas sandalias de diario y para que no le haga doler el cuero de la planta lo hacía remojar en agua, para que se suavice y tome la forma de su pie, para los días de fiesta usaba unas botitas de charol, sólo algunas mujeres disponían de estas botitas porque eran costosas”. Es desde la tercera mitad del siglo XX aproximadamente que las sandalias son hechas de caucho y son utilizadas tanto por varones, mujeres y niños. El modelo de las ojotas es único, la sandalia masculina, planta y tiras son gruesas y sin adorno, mientras que la sandalia femenina, planta y tiras son delgadas y llevan un pequeño adorno de flores de colores.

La montera

Entre los accesorios tenemos la montera y/o sombrero. La montera es un sombrero plano de origen español que fue una variante del sombrero europeo posiblemente del siglo XVI (Dransart 2018, Wiener 1993). La montera femenina se llama *qata montera*¹⁵⁴, es de forma rectangular con los lados verticales ovalados, el armazón está hecho de mimbre o de

¹⁵¹ Sobre la atribución de características mágicas a las piezas vestimentarias textiles ver Franquemont (1988: 27), Dransart (2018), entre otros.

¹⁵² Los ancestros míticos son los *machus* y *soqas* que viven en las pampas y en zonas alejadas y desoladas.

¹⁵³ Joven tinteña trabajadora del Museo Túpac Amaru de Tinta (Comunicación personal, Tinta 2019).

¹⁵⁴ Valencia (1970) y Zamalloa (1997) utilizan los términos *qhasa montera* y *qhatala montera*, respectivamente, para designar la montera femenina. Los términos *q'asa*: y *qhata*: colina. Mientras que el término *qata* significa “cobertura, protección, xx”. Entonces *qata montera* es “protector de la cabeza”.

paja tejida, recubierto de terciopelo y adornado con cintas doradas y labradas así como con hilos de plata. La montera se sujeta al cuello con una cinta tejida (*watu*) llamado *puytu* de más o menos un cm de ancho. En otras localidades cuzqueñas, -Ollantaytambo, Ocongate, etc.- la cinta es adornada con mostacillas blancas llamada *chauchas* (Vidal de Milla 2000). La montera no se utilizada más cotidianamente ni en San Pablo ni en Tinta, está reservada para algunos eventos festivos, los concursos de belleza indígena y de danzas folklóricas (imagen 116).



Imagen. 69. Montera (*Qata montera*) de San Pablo.

El alfiler (*tupu*)

El *tupu* o alfiler es otro accesorio vestimentario de origen prehispánico. El alfiler es de metal, podía ser de bronce, cobre o plata, y es de tamaño grande. Los *tupus* de estilo colonial refiere Dransart fueron mucho más elaborados que los *tupus* prehispánicos. La cabecilla de los alfileres de este estilo tiene formas diversas como de cuchara, pavorreal, sirena, sol de las que cuelgan cantidad de adornos a manera de dijes como pescados. Los alfileres fueron utilizados para sujetar la lliclla y para adornar la *maquinasqa pollera*, se colocaba justo debajo de la pretina, pudiendo ser considerado como un acto de coquetería, ostentación pero también de estatus social y poder económico, ya que no todas las mujeres podían tener los mismos alfileres, una mujer sampablina¹⁵⁵ refiere que “cuando las indígenas llevaban el *tupu* en la pollera como adorno, la gente miraba porque sólo utilizaban la gente que tenía dinero”. Es posible que las mujeres hayan utilizado los *tupus* hasta la tercera mitad del siglo XX, esto en función a las fotografías de mujeres indígenas de Tinta y de San pablo que aparecen luciendo este accesorio, posteriormente los reemplazaron por imperdibles de gran tamaño llamados *ch'ipana* (Vidal de Milla 2000) y *tupu*, quedando así los alfileres de estilo colonial guardados hasta su desuso y “olvido”, e incluso algunos son comercializados por los artesanos en Cuzco. El Museo Pedro de Osma de Lima (Perú) tiene una colección importante de platería de estilo colonial donde se exhiben variedades de *tupus* (imagen 70).

¹⁵⁵ Conversación personal con la señora Doris Urrutia D. (Cuzco, septiembre 2021).



Imagen 70. *Tupus* del siglo XIX, los *tupus* con pescaditos colgando eran utilizados como por Isabel Mamani (Colección platería virreinal. Museo Pedro de Osma, Lima)

B. El vestido tradicional masculino

El vestido tradicional masculino según Dransart “es a menudo descrito como más europeizado que el de las mujeres” (2018: 189). El sistema vestimentario está conformado por siete piezas vestimentarias y dos accesorios, de las cuales seis son de origen español y dos de origen prehispánico, el origen del poncho sigue siendo controversial.

La almilla y el chaleco

Sobre la camisa masculina no tenemos información, sabemos que se llamaba también almilla, creemos que tenía el cuello redondo y estaba hecha en bayeta o tocuyo como la camisa femenina. Actualmente los hombres visten una camisa blanca de *dril* de manufactura industrial. El chaleco o *chilico* es de origen español, confeccionado en bayeta, bayetilla y actualmente en loneta. El chaleco es la pieza vestimentaria más adornada. Esta prenda tiene dos partes, la de adelante es la más adornada con bordados, *golón*, cinta labrada y pequeños bolsillos rectangulares, y lleva broches. La parte de atrás no es bordada. El chaleco de San Pablo es de color rojo, fucsia o verde, mientras que el de Tinta es de preferencia azul y fucsia (imagen 71).



Imagen 71. Chaleco (confeccionado y bordado por Antolina Càceres Tinta, 2022).

El *parwachu*

El *parwachu*, en otras zonas de Cuzco es llamado *tablacasaca*, es un saco corto de origen español que llega un poco más abajo de la cintura. También tiene dos partes, la de adelante no está bordada ni tiene bolsillos, pero si tiene *golón*, trencilla y cinta labrada en todo el contorno de la prenda. La parte de atrás junto con los puños de la manga están adornados con bordados con máquina. Tradicionalmente el *parwachu* era de color negro, actualmente es azul o verde. En San Pablo su uso casi ha desaparecido, está reservado para eventos conmemorativos y festivos, así como para concursos de danzas, mientras que en Tinta todavía hay varones que continúa usándolo (imagen 72).



Imagen 72. *Parwachu* (confeccionado y bordado por Antolina Càceres Tinta, 2022).

El pantalón y el chumpi

El pantalón es llamado *buchas pantalón* o *pantalón de buchas* (Vidal de Milla 2000), era un pantalón largo de color negro que la bota del costado terminaba en punta, debajo del cual se llevaba una calzón de bayeta o de tocuyo crema, era un poco más grande que el pantalón por lo que salía de la bota. A esta parte sobre saliente se le llamaba *buchas*. Actualmente la bota del pantalón tiene una tela blanca bordada con máquina que recuerda al antiguo calzón. Algunos pantalones tienen bordados con maquina en los costados (imagen 73). El *chumpi* masculino es un poco más grueso que la faja femenina. Éste va encima del pantalón y la camisa, a veces cubierta por el chaleco, es una prenda visible.



Imagen 73. Pantalón y detalle del *buchas pantalón* (San Pablo).

El poncho

El poncho es una de las prendas vestimentarias más importantes del sistema vestimentario tradicional indígena. Su origen se pierde en el tiempo. Algunos investigadores¹⁵⁶ consideran que el poncho es de origen prehispánico, al respecto Sara Acevedo en su charla “El poncho en el Perú: fronteras, tradiciones compartidas e

¹⁵⁶ Sophie Desrosiers sobre el poncho refiere que: « D’après Montell (1925) le poncho aurait pour origine la tunique sous l’influence des Espagnols au Chili à partir du XVII^e siècle. Cette reconstruction a été remise en question en raison de l’existence de pièces semblables déjà à Paracas et plus tard sous la forme de ponchos de plumes pendant la Période Intermédiaire Récente de l’Horizon récent (King 1965 : 291; Huepenbecker 1969 : 37-52 et 199 – 207 et Rowe 1984 : 175) » (Desrosiers 1988 : 30). Olga Zaferson acerca del poncho dice que: « El historiador José Cornejo Buroncle en su obra ‘La idolatría en el antiguo Perú’ refiere que en los tiempos incaicos toda la familia debía ‘saludar’ la aparición de *Punchao* (Son Naciente). Luego tomar una bebida caliente a la que llamaban *punche*. Sobre esto el antropólogo Rodolfo Tafur comenta: ‘el ponche, abriga por dentro, el poncho, por fuera’. Poncho en quechua se dice *punche*, en lengua araucana *ponthro*. Una prenda que se ha encontrado en muchos fardos funerarios incas y pre-incas como de la cultura Paracas (600a.C. a 200d.C.), viene a ser el resultado de la evolución del *unku* prehispánico, resultado de una innovación tecnológica de la cultura Wari, prenda masculina tipo camiseta”. (2013: 160).

identidades”¹⁵⁷ (2021) señala como “algunos antecedentes formales” a las esclavinas de la antigua cultura Paracas (pieza rectangular con apertura en el medio y flecos) y al *unku* que vestía el Inca, añade que las referencias etimológicas definen al poncho como prenda americana y que guarda estrecha relación con “la lengua y uso araucano”. Por su parte Dransart señala que el poncho fue mencionado por primera vez en el siglo XVIII en relación con los araucanos y los caballos, precisando que “el poncho apareció como una adopción indígena de las túnicas prehispánicas, modificadas para montar caballo” (2018: 193). Esta prenda se ha convertido, según refiere Acevedo “en el símbolo y representación de la imagen indígena, de la identidad étnica y de la memoria cultural”, siendo una de las más conocidas del sistema vestimentario masculino indígena.

En San Pablo y Tinta el poncho es una de las piezas vestimentarias tejida (*away*), es de forma cuadrangular que se extiende hasta aproximadamente las rodilla, de vivos colores y lleva flecos de lana de colores como adorno. Es la prenda masculina más representativa del sistema vestimentario porque a través de ella son identificados como sampablínos o tinteños. El poncho tiene una apertura en el medio, por donde se saca la cabeza no está cosida por los costados. Esta prenda se confecciona en fibra natural como sintética. El poncho como la *unkuña* es tejida por las mujeres en telar de cuatro estacas, está confeccionado a partir de dos telas unidas bajo el principio de la “simetría rotativa”. Los componentes físicos característicos del poncho son el motivo textil *hatun pallay* (motivo grande) de San Pablo y el *t'ika pallay* (motivo de flor) de Tinta, está tejido con la técnica de urdimbre suplementaria¹⁵⁸, es decir que el motivo es visible en una sola cara (*huq uyay*); de la misma manera que la *unkuña* la pampa es el tejido de un solo color que determina el color de la prenda que puede ser de blanco, rojo o rosado, así mismo cuenta también con las listas de colores como en el caso de la *unkuña*, todo el contorno del poncho está adornado con flecos de lana de colores y el cuello esta rematado con golón sobre el que se borda con máquina. Tanto la pampa como las listas de colores están tejidas con la técnica de faz de urdimbre (imagen 74).

¹⁵⁷ En el *I^{er} Congreso Internacional de Textiles Andinos y Amazónicos. “Tejiendo el Bicentenario”* del 14 al 18 de septiembre de 2021, organizado por el Colectivo Lloq’e y la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¹⁵⁸ Esta técnica textil consiste “en la agregación de un segundo juego de urdimbres de un color diferente que el de la estructura base con la idea de construir un diseño autónomo. Este diseño se elabora al escoger los hilos que han sido urdidos simultáneamente con el tejido base, los cuales ‘flotaran’ fuera de este, y así se producirá el diseño. Al no formar parte de la estructura, de retirarse estos elementos suplementarios, el tejido base no se verá afectado. Rowe señala lo siguiente: ‘En los diseños más frecuentes de urdimbres suplementarias, éstas flotan, por lo general, en todo el largo de la cara frontal del dibujo y entre los motivos del diseño en la cara posterior’ (1977: 37)” (Del Solar 2017: 72).



Imagen 74. Poncho, hatun pallay poncho de San Pablo.

Las ojotas, montera y gorro (*ch'ullo*)

Los hombres calzaron ojotas y zapatos llamados *wakachus*. Entre los accesorios vestimentarios tenemos la montera masculina llamada *muyu montera*, de color negro adornado con hilos blancos que se usa encima del *ch'ullo*. La montera ya no es más utilizada en estos poblados, solo en eventos y concursos de danzas. La montera cumplía la función de distinción étnica, actualmente tiene una función ornamental del sistema vestimentario. El otro accesorio vestimentario es el *ch'ullo* que es un gorro tejido de punto de origen español. El *ch'ullo* es tejido por los varones, en San Pablo es de color rojo oscuro y se teje con lana de alpaca, oveja o sintética, tiene motivos antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos. El *ch'ullo* no tiene solamente la función de proteger la cabeza del frío, sino también de cubrirla porque en los Andes según Dransart existe “desde hace mucho tiempo la idea de que la cabeza es una importante fuente de poder vital simbólico” (2018: 190). Cada pueblo cuzqueño tiene “su” gorro y “su” montera que lo distingue, por ejemplo el gorro de Q'ero es adornado con mostacillas de color blanco y con pompones de colores, mientras que el gorro del pueblo de Pitumarca tiene la “cola” más larga (imagen 75).



Imagen 75. Chullo y montera (*muyuy montera*).



Imagen 76. Vestido tradicional de Tinta. Mujer: montera, lliclla, jubón, pollera y ojotas. Varón: chullo, camisa, chaleco, *parwachu*, *buchas pantalón* y ojotas.

3.1.2. Julian Choquevilca y el *maquinasqa*

A. Julian Choquevilca, “el maestro bordador con máquina”

En el subtítulo precedente se ha mencionado que las prendas vestimentarias tanto masculinas como femeninas están bordadas con máquina de coser en San Pablo y en Tinta. La historia del bordado con máquina o *maquinasqa* como se llama en estos poblados, está ligada a su historia local.

En 1957 la joven mujer indígena de Tinta, Isabel Mamani fue elegida *Hatun Aclla* de la provincia de Canchis, para la ocasión vistió el traje típico de su localidad adornado con el *maquinasqa* o bordado con máquina. Ese mismo año fue invitada a participar de las celebraciones de la Semana de Cuzco, que tienen lugar en el mes de junio. Para este evento vistió su mejor ropa que era el vestido adornado con bordados confeccionado por Julián Choquevilca. También lució este traje en su visita a la ciudad de Lima y en la entrevista que la revista *Caretas* le hiciera. Con estas apariciones de Isabel Mamani fuera de la provincia de Canchis, se dio a conocer el vestido y el bordado con máquina fue asociado con la ropa de Tinta. Pero la historia local de San Pablo cuenta que el bordado con máquina apareció en este pueblo. Versión que es reforzada por la declaración de Isabel Mamani que nos comenta¹⁵⁹ que antes de que ella fuera elegida *Hatun aclla*, el vestido de Tinta era sin bordados y fueron ella junto a su madre en busca de don Julian Choquevilca hasta Inkaparte (San Pablo), le solicitaron que le le bordara la ropa, porque era el único que dominaba y sabía utilizar la máquina de coser. Añade que Choquevilca “hizo la ropa de Tinta a la costumbre de San Pablo, adornado con grecas, botones y bordados con máquina”. Además refiere que éste fue su costurero durante cuatro años hasta que apareció un bordador, posiblemente Santos Colque, en la comunidad de Qeromarqa (Tinta).

En su declaración Isabel Mamani refiere que fue ella quien solicitó personalmente al costurero Choquevilca que le cosiera un vestido con *maquinasqa*, porque sólo él sabía bordar. El costurero y bordador Julian Choquevilca era natural de la comunidad de Inkaparte de San Pablo, posiblemente este costurero haya sido el creador del *maquinasqa*. Los pobladores sampablino de mayor edad indican que Choquevilca fue el “creador del *maquinasqa*” y que

¹⁵⁹ Comunicación personal con Isabel Mamani y su hijo Ernesto Chara Mamani (Tinta, agosto 2019).

el “*maquinasqa* es neto de San Pablo”¹⁶⁰. La aparición del bordado está asociada con la llegada de la máquina de coser y ésta con la del tren. La primera máquina de coser de marca Singer llega a San Pablo en 1905, coincidiendo con la llegada del tren. La propietaria de dicha máquina fue la señora Anselma Aragón Durán, quien la adquirió para su uso personal¹⁶¹. En esa época sólo tenían máquina de coser las esposas de los hacendados, a las que llamaban las “damas ricachonas”. El joven indígena, Julian Choquevilca, trabajaba en la casa de la Sra. Aragón, de quien aprendió a utilizar la máquina de coser a manija, se dice que comenzó cosiendo ropa para su mujer, quien un día apareció vistiendo ropa adornada con *maquinasqa* y su “ropa para el carnaval era siempre maquinada”¹⁶².

El bordado con hilo blanco (imagen 77) resaltó sobre la pollera que era negra sin adornos a excepción del *golón, puytu* o cinta labrada que adornaba el ruedo de la falda y el contorno de la lliclla como el traje de la mujer en la fotografía “Alcalde de Tinta y familia” (1934). Posiblemente esta fotografía sea una de las primeras del vestido de los indígenas de Tinta al que se consideraba como “ropa rústica” porque era negra, carecía de adornos con excepción de las cintas y botones, y por su confección artesanal. Es muy probable que Choquevilca haya confeccionado los primeros trajes con el *maquinasqa* antes de los años 1950, en la fotografía “Procesión con la esposa del *Carguyoc* portando la maza de plata” (1939-1945), la mujer viste una lliclla de “tela de Castilla” o “tela Lucre” cuyos bordes ya están adornados con un discreto *maquinasqa*, la pollera está también decorada con una franja delgada y discreta de este bordado con máquina. Esta imagen es la más antigua que hemos encontrado del vestido tradicional sampablino. En la fotografía de la hija de la Sra. Aragón (ca. 1950-1952), la adolescente viste un traje (lliclla, jubón y pollera) confeccionado y bordado por Choquevilca, la pollera está decorada con un poco más de franjas de bordados con máquina, pero estas franjas bordadas son más delgadas en comparación con las franjas de bordados de la pollera de Isabel Mamani (1958), que fue confeccionada años después junto con la lliclla y el jubón que son más adornadas.

¹⁶⁰ Comunicación personal con la señora Doris Urrutia (83 años, Cuzco 2021), Petronila Pérez llamada también Ch’asqa (San Pablo 2005). En el 2005 esta señora tenía 90 años era considerada la pobladora de mayor edad del pueblo.

¹⁶¹ Comunicación personal con la señora Petronila Pérez (San Pablo 2005).

¹⁶² Comunicación personal con la señora Doris Urrutia.



Imagen 77. Aparición y desarrollo del arte de bordar con maquina (*maquinasqa*).

a) Alcalde de Tinta y familia. Detalle de la mujer (Cuzco 1934. Foto: Martín Chambi. Archivo fotográfico Martín Chambi, Cusco). b) Procesión con la esposa del *Carguyoc* llevando la maza de plata. Fiesta de los Reyes San Pablo (Perú 1939-1945. Foto Pierre Verger). c) Hija de la señora Anselma Aragón Durán (San Pablo ca. 1950-52. Archivo familiar de A. Aragón). d) Detalle Isabel Mamani (finales de los 50's principios de los 60's. Foto Félix Nishiyama Gonzales).

Las jóvenes mujeres indígenas del pueblo cuyas familias tenían algún tipo de ingreso económico se hicieron confeccionar con Choquevilca el traje bordado con máquina, hasta ese entonces las mujeres mismas tejían y confeccionaban su ropa y la de su familia. Con este bordado el vestido de la mujer indígena sampablina se hizo más atractivo y suntuoso. Choquevilca fue reconocido como maestro bordador y se convirtió en el costureo y maestro bordador del momento, su innovación decorativa fue aceptada y apreciada, despertó el deseo de querer tener el vestido con adornos de *maquinasqa*, Monneyron escribe que “en las sociedades tradicionales el costurero tiene a menudo, una función social importante y un valor simbólico particular” (2014: 37). Es recordado como “maestro¹⁶³ bordador porque bordaba lindo las polleras, enseñaba a bordar a todos, hombres y mujeres”¹⁶⁴.

¹⁶³ Blenda Femenias llama a los bordadores con máquina de Caylloma como “artísticas étnicos”. En cuzco se emplea el término “maestro” para referirse a los expertos artesanos en las diferentes áreas, como maestro

Más tarde, apareció un joven imitando los bordados de Choquevilca, Manuel Suyo natural de la comunidad de Chara (San Pablo) que se especializó en confeccionar y bordar con máquina las almillas y los “corsés” para las mujeres. Así como este último hubo otros costureros que imitaron el bordado con máquina de Choquevilca, de manera que fueron apareciendo bordadores en los pueblos de la provincia de Canchis. El *maquinasqa* comenzó a difundirse y hacerse popular en esta provincia, pudiendo ser considerado un fenómeno social de moda entre las mujeres indígenas de la provincia. Su difusión fue gracias a los íconos de moda como Isabel Mamani y a sus apariciones en eventos dentro y fuera de la provincia, así como las *Acllas* sampablinas, Julia Huallpa (1957) y Fidelia Ttito (1967) que vestían la ropa confeccionada por Choquevilca en los concursos de belleza indígena; y de las mujeres sampablinas que lucían sus vestidos bordados en el carnaval (imagen 78).



Imagen 78. Isabel Mamani en su visita a Lima (en Revista Caretas, 1958). Las *acllas sampablinas* en Raqchi (ca.1969. Archivo de A. Aragón).

Junto a la difusión del bordado con máquina en la provincia, aparecen más bordadores en los distintos poblados de Canchis gracias a que el acceso a la máquina de coser se hizo más asequible para los sectores, mestizo e indígena. El oficio de bordador es familiar y generacional, se ha ido transmitiendo de padres a hijos, el conocimiento de este arte se

bordador, definición que le otorga reconocimiento social. En San Pablo y Tinta se les conoce bajo esta denominación a los bordadores del pasado como los actuales.

¹⁶⁴ Comunicación personal con la señora Doris Urrutia.

aprende de manera oral y visual. Actualmente en San Pablo los descendientes de Manuel Suyo siguen con el bordado con máquina de las prendas tradicionales, tienen una tienda en el pueblo que abre sólo para el carnaval y otra tienda en Sicuani (capital de la provincia de Canchis). El poblado de Tinta es conocido por el vestido tradicional y por los bordadores, el señor Angelino aprendió a bordar con máquina viendo a su padre que “fue un bordador aficionado del vestido” y de forma autodidacta”¹⁶⁵, también la señora Antolina Cáceres aprendió de su padre a bordar y ella le enseñó a su hijo, Samuel Ccolque Cáceres este arte, actualmente son ellos quienes confeccionan y bordan el vestido tradicional en sus respectivos talleres que se ubican en el centro poblado de Tinta (image79). En la localidad de Maranganí está la joven bordadora Hildred Ccalle Barrientos, junto a su familia extendida, continúa con la tradición de la confección del traje, el bordado con máquina y la textilería. Hildred dice que “creció con el bordado con máquina, con la costura, aprendió viendo a sus abuelos y sus padres”¹⁶⁶.



Imagen 79. La bordadora Antolina Cáceres, en su taller (Tinta, 2022).

¹⁶⁵ Comunicación personal con el sr. Angelino (Tinta 2019).

¹⁶⁶ Comunicación personal con Hildred Cayo Barrientos (Cuzco-Maranganí 2021).

Los jóvenes bordadores locales Hildred y Samuel no sólo cosen y bordan las prendas tradicionales sino también bordan con *maquinasqa* prendas modernas y de vestir como blusas, faldas en diversos modelos (minifaldas, rectas, en “A”, trapezoidales, entre otras), chaquetas, pantalones y chalecos de *blue jean*, *jampers* que los venden en sus respectivos talleres. En el caso de Hildred ella tiene sus propias creaciones estilizadas (adaptación de la pollera tradicional a la ropa citadina contemporánea), accesorios vestimentarios (*clutch*, cinturones, monederos, barbijos, sombreros) y ropa de casa como caminos, mandiles, manteles y fundas de cojines. También participó en *Perú Moda 2019* junto al diseñador Henry Vela, ella y las mujeres de la asociación *Artesanías Margaritas* (Marangani) fueron las encargadas de hacer los bordados con máquina de las faldas de la colección, los bordados fueron una inspiración de cada una de estas bordadoras artesanas (imagen 80).



Imagen 80. La bordadora Hildred Ccalle Barrientos, en su taller (Marangani, 2022).

B. El *maquinasqa* o bordado con máquina

El *maquinasqa* (del cast. máquina y del sufijo quechua *-sqa*) es una técnica de bordado mecanizado que consiste en bordar sobre la tela con la máquina de coser. Esta técnica es entendida como “un estilo artístico de ejecución compleja de diseños bordados” (Femenias 1998: 197). El desarrollo de esta técnica de bordado está asociado con la aparición de la máquina de coser, cuya posible aparición haya sido en la primera mitad del siglo XX. El

término *maquinasqa* designa al bordado que se hace con máquina de coser en los pueblos de Canchis. Hay dos momentos para entender el desarrollo del *maquinasqa*.

El *maquinasqa* monocromático

En un inicio el bordado con máquina se hacía con hilos de algodón marca “tren”, el color que se empleaba era sólo el blanco. Los diseños se bordaban sobre la bayeta en la cual estaban hechas las prendas vestimentarias tradicionales femeninas (manta, *jubona* y pollera) y masculinas (*chaleco*, *parwachu* y *buchas pantalón*). Los primeros bordados fueron sencillos, se diseñaron motivos geométricos (líneas de zigzag, ondulantes y rectas, y círculos) y florales (frutilla, flores, hojas) que formaron una franja horizontal continua semejante a una cinta que es como la franja del motivo textil que va alrededor de toda la pollera o en todo el contorno de la manta, acompañado siempre del *golón* rosado al que también llaman *puytu* o de la cinta labrada. Estas cintas son cosidas sobre la tela de la prenda ya acaba.

La imagen 77, nos permiten observar la evolución del bordado en la pollera llamada *maquinasqa pollera* (pollera bordada con máquina), que va adquiriendo mayor complejidad en cuanto al diseño, dimensión de los motivos bordados y al aumento de tamaño de las franjas bordadas. El *maquinasqa* adquiere visibilidad y protagonismo, factor que las mujeres de San Pablo y de Tinta consideran importante porque el bordado, y por ende el vestido bordado, se convierten en un signo de distinción social, ya que vestir con este traje implicaba capacidad de gasto que para la económica limitada de las familias indígenas de la época era todo un lujo, sólo algunas podían permitírselo. Creemos que el factor protagónico del bordado fue también importante porque denotaba el estatus social de la portadora, las jóvenes¹⁶⁷ fueron las que “más” se procuraron en vestir la ropa bordada para llamar la atención de los jóvenes solteros como lo demuestra la imagen 78.

El *maquinasqa* policromo contemporáneo

La calidad y definición del bordado con máquina fue evolucionando a medida que se utilizaba nueva tecnología. Después de las máquinas de manija, aparecen las máquinas a pedal, las de motor y las industriales. Así como avanzó la tecnología de las máquinas de coser, el bordado también lo hizo en el uso de colores, adopción e invención de nuevos diseños, aumento en la dimensión de los motivos, complejidad en la composición estética y en

¹⁶⁷ Sobre el vestido tradicional y el cortejo ver el subcapítulo 5.4.

la diversidad material (telas, hilos y mercerías). Es entre los años 1970 y 1980 que los bordados dejan de ser monocromáticos y pasan a ser polícromos que en San Pablo y en Tinta se llama matizado. Los diseños siguen siendo básicamente los mismos que los años precedentes, aunque son más grandes y los motivos son más definidos. El color blanco de los bordados sigue siendo dominante y la tela de la pollera se deja ver.

Posteriormente, el uso de hilo de colores aumenta, los motivos son hechos con colores diferentes, el blanco sigue utilizándose como color básico del bordado sobre todo en las líneas de zigzag, en las flores y en la trencilla que es un pequeño redondo bordado unido por una pequeña línea a otro pequeño redondo. La ropa con el *maquinasqa* polícromo es llamado “vestido de chola sampablina” y “vestido de chola tinteña”. La pollera, la manta y la *jubona* siguen siendo las prendas más adornadas con el *maquinasqa* (imagen 79).



Imagen 79. El “vestido de cholos sampablinos” y el “vestido de cholos tinteños” (el primero está bordado con la técnica del relleno y el segundo tiene “coqueado” (San Pablo, Tinta, Cuzco).

Otra de las innovaciones en el bordado con máquina es la aparición del diseño de flores y aves que se hacen con la técnica del relleno en San Pablo. Esta técnica consiste en rellenar o cubrir con hilos bordados los diseños, es decir que no se vea la tela. Estos nuevos diseños cobran protagonismo por su tamaño y colorido sobre los diseños tradicionales que se van haciendo imperceptibles. Estos diseños por la combinación de colores y el degradado de color son comparados con los bordados de la provincia de Huancayo (Junín, centro del Perú)

que se hacen con la técnica del *talqueado* o *talaqueado*¹⁶⁸. Los vestidos son cada vez más coloridos, incluso se llega a utilizar hilos metálicos (dorado y plateado) en los diseños y motivos. La ropa con estos bordados suele también llevar adorno de grecas, cintas doradas y lentejuelas convirtiéndose en un traje barroco. El traje con estos bordados y adornos se le conoce como “vestido de luces” (imagen 80). El bordador Angelino a las polleras que borda las denomina “polleras modernas” porque llevan lentejuelas (doradas y plateadas) que forman una línea horizontal y otras están cocidas una por una en cada uno de los cocos que tienen una decoración floral.

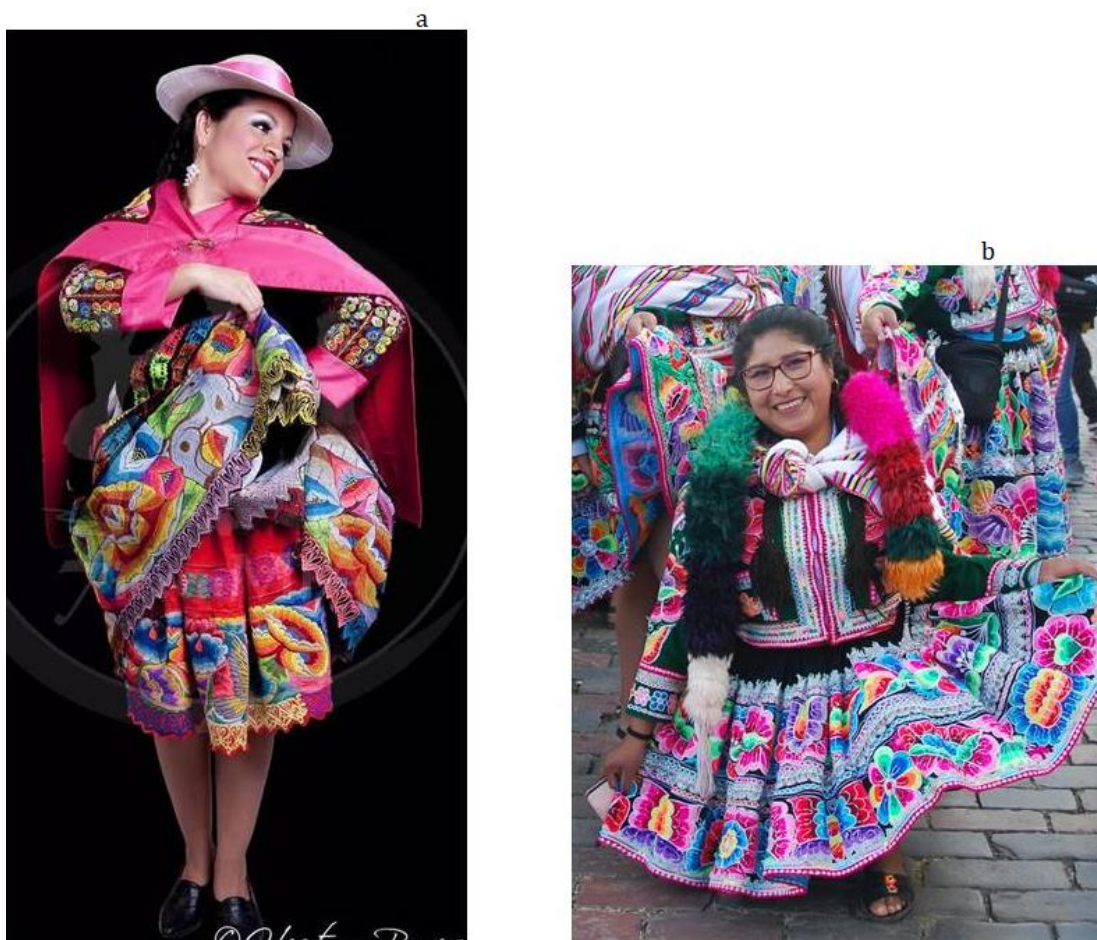


Imagen 80. Bordados. a) la joven viste un traje de Huancayo (centro del Perú) cuyos bordados con la técnica del *talqueado*. b) la joven luce el vestido de San Pablo, “un vestido de luces” adornado con el bordado de la técnica del relleno.

¹⁶⁸ El *talqueado* o *talaqueado* es una técnica de bordado tipo relleno. Zaferson señala que en Huancayo (Junín, Perú) llaman *talqueado* o *talaqueado* “al bordado tipo relleno que tiene semejanza con la pintura a la aguja, que se hace a mano. Los bordadores preparan previamente en él un papel sus dibujos con motivos de flores, palomas, mariposas, picaflones, escudo peruano, [...] y los trasladan sobre el bastidor con rutilantes colores saturados en su tonalidad, fuertemente contrastantes o bien utilizan degradé en perfecta armonía [...]. Cuando el bordado es a mano, preparan un bastidor que usan para bordar las polleras, [...] tiemplan la tela, algunos colocan encima papel manteca que contiene los dibujos ya preparados y bordan sobre él, jalando y ayudándose con la aguja retiran la totalidad del papel.” (2013: 108).

Los trajes tradicionales de los pueblos de la provincia de Canchis se distinguen entre sí por los motivos bordados, Hildred nos indica que “en Maranganí resalta el bordado de flores redondas de ocho a doce pétalos, las flores en forma de coco son de Tinta y San Pablo ha implementado el relleno de colores llamativos, chillones que toma mucho tiempo, es un trabajo exquisito”. Otro factor distintivo entre los vestidos está en relación con el tamaño de los bordados, Angelino dice que “en Tinta es más pequeño el bordado, pero en San Pablo son grandes, como flores, pájaros que se parecen mucho a los bordados de Huancayo”.

Para conseguir esta “explosión de color”, los bordadores colocan los hilos de colores, mercerizado de algodón o lana, en el carrete que es la cara y en la bobina el hilo blanco que es el revés de la prenda. Olga Zaferson en su estudio sobre la tradición textil y la moda en el Perú describe detalladamente la técnica del *maquinasqa* “polícromo” que transcribimos a continuación:

“Este bordado se hace por el revés, lo que implica utilizar hilo de mayor grosor, de algodón o lana, en la bobina. Ésta lo porta en el envés de la tela y con su garfio retiene al de la aguja cuando ésta la penetra desde el haz, haciéndole formar una lanzada con la cual, simultáneamente, envuelve ese hilo que devana y el pespunte queda así en cada punto (procedimiento de costura bipartito). Siendo el hilo que lleva el color siempre más grueso que el de la aguja, los bordadores adaptan la bobina para que pase el hilo, por su mayor grosor. Como el hilo de la aguja utilizado en esta técnica es blanco, el bordado también queda de ese color, por el revés de la costura” (2013: 111).

El bordado comienza con el diseño sobre la tela con tiza, el decorado de la prenda inicia con el bordado de los diseños de color blanco que van a dividir la tela de la pollera en franjas de bordado, posteriormente se hacen los bordados de colores de preferencia un color a la vez. Desde hace un tiempo se utiliza loneta en vez de bayeta para confeccionar las piezas vestimentarias del traje tradicional, esta tela facilita el *maquinasqa*, el lavado y el uso.

El precio del vestido completo, -manta, jubón y pollera- oscila entre los trescientos euros como mínimo, éste está en función al tipo de bordado y a la cantidad de bordados que desee la cliente, algunos bordadores como la señora Antolina y su hijo han elaborado un catálogo con sus bordados aunque algunas clientes traen sus propios diseños. Por lo laborioso del vestido a veces se emplea un mes para la confección del traje y en otras ocasiones un poco más de tiempo, Angelino nos indica que “se requiere de mucho trabajo y concentración”. El vestido femenino demora más tiempo en su confección que la ropa masculina, y la prenda de mayor trabajo es la pollera porque se emplea más o menos diez metros de tela para su

confección, con la finalidad que tenga vuelo al momento de bailar¹⁶⁹, ya que “toda mujer quiere mostrar lo hermoso que es su traje, cuando gira al bailar”¹⁷⁰.

Hay algunas mujeres que tienen entre dos o tres trajes típicos, la tradición sampablina dice que toda “chola sampablina debe de tener su traje para *qhaswar* (bailar y cantar)”, pero por el precio elevado algunas mujeres no tienen uno, mientras ahorran dinero para comprar un vestido “más colorido” y “más trabajado”¹⁷¹ que es el que prefieren las mujeres, alquilan la ropa a los bordadores o llevan un “vestido antiguo”, es decir con un bordado monocromo semejante al hecho por Choquevilca. Para las mujeres de estos poblados es muy importante social y económicamente lucir un traje bordado, llamativo y nuevo. La bordadora Hildred dice que “para las mujeres casadas ya no es una prioridad vestir una ropa adornada porque tienen otras prioridades”, aunque se he observado a mujeres casadas llevar un traje más ostentoso que el de las solteras como ocurre con las mujeres que desempeñan el cargo de *albazos* en la celebración de San Bartolomé en Tinta. El vestido bordado sigue siendo un signo de la distinción social entre las mujeres de los pueblos de San Pablo, Tinta y Maranganí.

Entre los dos tipos de bordados monocromo y policromo la diferencia no sólo radica en el empleo del color, sino también en el espacio que separa a cada una de las franjas de bordado, en la cantidad y tamaño de los bordados. Es decir que las franjas con el bordado monocromo son más espaciales entre sí, tienen similitud con la distribución espacial de los elementos textiles y con los motivos. Mientras que en el segundo tipo casi no hay distancia entre las franjas de bordado porque tienen mayor número de bordados y son de tamaño más grande. Los trajes bordados también se diferencian por las valoraciones sociales que se les atribuyen de “tradicional”, “antiguo”, “original” para el bordado monocromo y “moderno”, “de luces” para el bordado policromo que lo hace ver más barroco. Es, entonces, a través del conocimiento de las características del *maquinasqa* que podemos identificar a un vestido tradicional como “antiguo” y “original” o “moderno”, “de luces” y “de colores exagerados”.

La aparición del *maquinasqa*, producto del esfuerzo creativo del poblador sampablino, hizo que el vestido tradicional de San Pablo se distinga de los demás trajes de los pueblos vecinos por su decoración vestimentaria, haciéndolo único, posteriormente el bordado con

¹⁶⁹ Según la declaración de los bordadores tinteños, el señor Angelino y la señora Antolina (Tinta, agosto 2019).

¹⁷⁰ Comunicación personal con Hildred Ccalle Barrientos (Cuzco-Maranganí 2021).

¹⁷¹ La joven bordadora Hildred califica al traje típico con “*maquinasqa* policromo” como “más colorido”, “más trabajado” (Cuzco-Maranganí 2021).

máquina se difundió a los pueblos vecinos de la provincia de Canchis. El surgimiento de esta técnica textil provocó cambios: 1) en la confección, el traje dejó de ser elaborado por las mujeres¹⁷² de la familia porque aparecieron especialistas, los bordadores con máquina, que dedican tiempo y atención a la confección del vestido para darle la forma especial y deseada por el cliente; 2) la confección del vestido dejó de ser una actividad doméstica y se convirtió en una actividad remunerada, para la adquisición del vestido tradicional se necesita disponer de recursos económicos; y, 3) el vestido indígena dejó de tener un carácter predominantemente utilitario y pasó a ser considerado como un vestido ostentoso y un signo de distinción social en San Pablo y Tinta, así como étnica local entre los pueblos de la provincia. La difusión del *maquinasqa* en los pueblos *canchinos* y su adopción como adorno en los vestidos tradicionales de dichas localidades hizo que el *maquinasqa* deje de estar solamente asociado con los pueblos de San Pablo y de Tinta, pasando a conformar una de las características vestimentarias de distinción e identificación de los vestidos de estos pueblos, apareciendo, de esta manera, el vestido tradicional de la provincia de Canchis.

La técnica del bordado con máquina (*maquinasqa*) característico de Canchis, se ha difundido a otras provincias y localidades de Cuzco, como son Calca, Pisac y recientemente a Ocongate, sólo sus polleras son decoradas con este tipo de bordado. La bordadora Hildred nos indica que hay diferencias entre el bordado de Pisac con Canchis, en el primero “el relleno del bordado es menos tupido y en Canchis es más tupido”. De igual manera, se practica el bordado con máquina, llamado también *maquinasqa*, en el pueblo de Chivay¹⁷³ (Arequipa, Perú). Este bordado se distingue del *maquinasqa* de Canchis por el “uso de elementos industriales como el cordón hueco llamado cola de rata, otras técnicas (encaje) o decoración (grecas)”, también por “una secuencia de bordado [que] destaca la ornamentación siguiendo una cinta sobrepuesta a la tela base, cuyo color contrasta con el de la prenda; se borda sobre

¹⁷² En las poblaciones rurales de Cuzco a las mujeres se les atribuye la habilidad textil y la responsabilidad de procurar vestidos a la familia, Del Solar indica que la competencia técnica en el conocimiento textil en la mujer es entendida “como una correspondencia natural inherente a sus atributos de género, es decir, abrigar a la familia y procurar su alimentación” mientras que en el hombre este conocimiento “constituye un aprendizaje más tardío y está motivada específicamente por el beneficio económico” (2017: 32, 33). Ya en la sociedad colonial como en la inca las mujeres cumplían labores textiles y “se ocupaban de cubrir las necesidades del vestido y abrigo de sus familias” (*ibid*: 31).

¹⁷³ Zaferson indica que este bordado pudo haber aparecido en la segunda mitad del siglo XX.

Blendas Femenias hizo un trabajo detallado sobre los bordados que decoran el vestido tradicional de este valle. En su artículo (1998) trata sobre el vestido bordado con máquina de la provincia de Caylloma (en el Valle del Colca, Arequipa), al que define como un “vestido étnico”. Se refiere a los bordadores como “artistas étnicos”, a los diseños y materiales, cuyas nuevas adopciones son entendidas como elementos de moda, además aborda nociones estéticas como la presencia de nuevos colores en el decorado de estos vestidos.

ella en una decoración ordenada con hilo monocromo o multicolor, reiterando o alternando motivos según hacen en el *pallay*, que es su modelo” (Zaferson 2013: 112).

3.1.3. Cambios e innovaciones en el vestido tradicional

A medida que los medios de comunicación, como las carreteras han ido mejorando, la movilidad espacial se hace cada vez más frecuente y rápida, posibilitando el mayor contacto con otros estilos de vida y personas de otras localidades. La población de San Pablo y Tinta migra principalmente a la capital Lima¹⁷⁴ en busca de trabajo, en esta ciudad confluyen pobladores de los distintos departamentos del Perú donde cada uno de ellos tiene costumbres propias. Consideramos que los migrantes sampablino y tinteños se han convertido en un factor principal de cambio e innovación del vestido tradicional, -en los materiales del traje y del bordado, los diseños bordados, el color de las prendas y de los adornos, las aplicaciones de adornos de mercería como grecas, hilos metálicos (plateado y dorado) y lentejuelas- justamente por su contacto con costumbres y tradiciones diversas que les han ido influyendo.

Los migrantes regresan a sus localidades de origen para las celebraciones, como la fiesta patronal y el carnaval. Analizando las imágenes del vestido tradicional que lucen los migrantes en estas celebraciones, principalmente de los dos últimos decenios del siglo XX y del presente siglo, en la ropa tradicional de San Pablo se ha identificado entre cinco innovaciones y cambios, algunos han sido adoptadas por la población local y otras no han tenido mayor repercusión, 1) la primera innovación se da en el color del bordado a través de la incorporación de hilos de color en los diseños bordados no tradicionales (geométricos, florales y la trencilla); 2) la disminución del tamaño de la pollera desde la mitad de la pantorrilla hasta debajo de la rodilla, es probable que este cambio se haya visto influenciado por el tamaño de las faldas de moda que primaban en la ciudad; 3) la incorporación de nuevos diseños bordados (aves, felinos y flores) de tamaño más grande en relación con los diseños más pequeños del bordado tradicional, de influencia del departamento de Junín, las prendas adornadas con estos nuevos bordados son la lliclla y la pollera femenina y el chaleco masculino; 4) el empleo de nuevos materiales de bordado, hilos de plástico de color dorado y plateado llamados de luces por su brillo, y de nuevos materiales de mercería (grecas, cintas doradas, plateadas, lentejuelas y mostacillas) para el adorno de las prendas vestimentarias que

¹⁷⁴ La migración del campo a la ciudad se produjo a mediados del siglo pasado, intensificándose en los años post-reforma agraria, agudizada por la violencia terrorista que se vivían en las distintas regiones del Perú entre ellas Cuzco y la crisis económica peruana de los años 1980.

acabamos de mencionar; y 5) el empleo de un color nuevo e inhabitual, lila, en las prendas tradicionales –jubón y pollera-, dejando de lado el color negro característico de estas prendas, así como también los colores rojo, azul, fucsia y verde que caracterizan el vestido de San Pablo y Tinta. Este traje fue utilizado en el carnaval del 2013 por mujeres sampablinas que retornaron de Lima (imagen 80). Otros cambios e innovaciones que se han dado en el sistema vestimentario tradicional femenino es la utilización de blusa, zapatos de tacón, mocasines o sandalias y *unkuñas* industriales¹⁷⁵ que son vendidas en masa y que han reemplazado a las *unkuñas* de *pampa away*. Recientemente la *unkuña* está siendo tejida con hilo de algodón, hilos sintéticos y metálicos (plateado), haciendo que el tejido sea más liviano, colorido y el *pallay* brillante (imagen 81). También el sistema vestimentario tradicional masculino ha experimentado cambios como es la utilización de camisa y zapatos, y se está introduciendo de forma aún marginal el uso de ponchos industriales en reemplazo de los ponchos de *hatun pallay*.



Imagen 80. Sampablinas residentes (San Pablo 2013).

¹⁷⁵ Al respecto Dransart señala que “actualmente las mantas industriales ricamente coloridas son vendidas en masa en los pises andinos, esta pieza ilustra también lo que los economistas llaman hoy en día la ‘mundialización por lo bajo’” (2018: 195. La traducción es nuestra)



Imagen 81. Detalle de la *unkuña* de luces (San Pablo, 2022. Colección personal)

Los cambios e innovaciones en el vestido tradicional han estado también influenciados de forma indirecta por los cantantes de *waynu*, quienes se convierten en íconos de moda para la población de San Pablo y Tinta, siendo sobre todo los jóvenes y los migrantes quienes imitan sus trajes que aparecen fotografiados en afiches promocionales, en los videos musicales de internet y en el vestuario para sus conciertos. Estos cantantes lucen trajes artísticos inspirados en prendas tradicionales, como es el caso de los cantantes Yeritza Corazón que lleva pollera encima de la rodilla, adornada con *maquinasqa*, cintas y grecas, Gualberto Apaza que aparece vistiendo un poncho industrial, y Sonia Morales cuyos vestidos están adornados con bordados de la provincia de Junín (imagen 82). Se considera a estos trajes como vestuario artístico por los brillos y porque son de fantasía, si bien estos trajes están inspirados en vestidos tradicionales, éstos ya son reinventados o modificados, para Zaferson “terminan siendo antojos propios [...] contribuyen a que desaparezcan los auténticos y hermosos trajes [...] ya que no se sabe a qué lugar pertenecen” y es posible que las cantantes de *waynu* busquen “quizás inconscientemente que sus trajes se parezcan al de las Vírgenes, recargados de brillos y relieves, adquiriendo [...] una forma original, mas nunca tradicional, ni regional, podríamos quizás llamarlos alegóricos” (2013: 184).



Imagen 82. La cantante Yeritza Corazón. La primera imagen es una sesión de fotos y la segunda un afiche promocional.

3.1.4. Características del vestido tradicional

Entre las características del vestido tradicional tenemos que éste sigue siendo un “vestido fijo”, en el sentido que no ha cambiado en la forma es decir que las formas de las prendas vestimentarias siguen siendo las mismas desde su imposición en el siglo XVIII, pero al mismo tiempo es un vestido “de moda” porque los cambios e innovaciones se han dado en el aspecto material, en el color pero sobre todo en los adornos, en el diseño y en los motivos bordados. Lo que nos lleva a proponer que el vestido tradicional no es del todo “fijo” sino que también hay moda. Otra de las características del vestido tradicional son los motivos bordados y tejidos, hacen que el vestido de San Pablo y Tinta sean únicos. Melville Herskovits (1968) señala que el arte es un aspecto de la cultura que proporciona numerosos ejemplos de cambio como las decoraciones y diseños que son prueba objetiva de cambio, es decir que el cambio, la adopción y la integración se observan en los diseños a través del tiempo, como sucede con los diseños y bordados del traje tradicional de San Pablo y de Tinta que han adoptado e integrado nuevos motivos, colores, tamaños, cantidades y materiales diversos. Los motivos predominantes en las prendas femeninas y masculinas es el floral, junto a los geométricos¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Sobre los motivos bordados ver el subcapítulo 5.2.

Es posible que estos diseños que decoran el vestido tradicional sean una continuidad iconográfica prehispánica y colonial que están representados en la cerámica, en las túnicas (*unku*) y en los *qeros* incas, en los vestidos de los incas nobles y de las imágenes santas pintadas de estilo cuzqueño. Los diseños que aparecen representados, actualmente, en las piezas vestimentarias tejidas y bordadas pueden ser prehispánicos, coloniales o contemporáneos. Estos diseños pueden ser entendidos como expresiones, según María Elena Del Solar de “signos étnicos dominantes, la voluntad de perennizar tradiciones, especificidades regionales o la búsqueda intencional o inducida de cambiar lo pautado, la tradición [...], simbólicas [de] su identidad y sentido de pertenencia a la colectividad, y [...] permiten su identificación externa” (2017: 93).

A. Los bordados¹⁷⁷

Este es el arte de crear decorados a través de las puntadas de la máquina sobre la tela que se utiliza para adornar las prendas del sistema vestimentario indígena de San Pablo y de Tinta. Es probable que Choquevilca y los primeros bordadores, en un primer momento, hayan imitado los motivos y diseños textiles¹⁷⁸ de la *unkhuña* y el poncho (pampa, motivo, lista de colores); posteriormente los motivos bordados tomaron al paisaje (cerros, ríos), la flora, la fauna, los decorados de las iglesias, las pinturas coloniales (los motivos florales de las telas y encajes de la ropa de las imágenes santas) como inspiración que estuvo determinada por su “contexto de la situación y mundo”¹⁷⁹ (Mannheim 1999: 62), es decir por el contexto sociocultural y por el mundo físico (geográfico) que los rodea y el mundo de las representaciones simbólicas (cosmovisión) que han influido en la elección de los motivos bordados y tejidos. La declaración de la bordadora Hildred refuerza lo que venimos de proponer cuando dice que “sus propios diseños y bordados de flores (margaritas, cerezos y girasoles) y animales (alpacas y picaflores)” están “inspirados en el entorno natural del pueblo

¹⁷⁷ El bordado en el Perú está asociado con el desarrollo del textil en los Andes que tiene una antigüedad de más de cinco mil años. Junto a esta práctica se han desarrollado otras técnicas como la decoración de telas entre las que se encuentra el bordado. El bordado es el arte de crear decorados a través de incrustaciones sobre la tela. En los Andes la tradición del bordado ha sido una práctica continua desde el antiguo Perú, donde se abordaba con “una herramienta parecida a una aguja después de que la tela ha sido tejido” (Kauffmann Doig 2002: 868), hasta los pueblos contemporáneos donde se borda con aguja y máquina de coser (cf. Santisteban-D 2021).

¹⁷⁸ Comunicación personal con la bordadora Hildred (Cuzco-Maranganí, 2021).

¹⁷⁹ Está propuesta fue tomada del lingüista Bruce Mannheim que la utiliza para evaluar “la validez de un enunciado de acuerdo a la manera en que se adecua al contexto de la situación (principalmente al contexto del discurso) y al mundo” (1999: 62). Esta propuesta fue empleada para analizar las narrativas del quechua del sur del Perú. Esta propuesta nos permite entender el porqué de la elección de los motivos bordados y tejidos, y su significado.

y en la cultura, con mis bordados trato de captar como los animales y las flores se ven en el campo”¹⁸⁰.

En los bordados priman las formas geométricas, líneas rectas y círculos, los bordadores tinteños Antolina, Samuel y Angelino refieren que hay “figuras básicas de bordados” que son: puntos o botones, palitos de fósforo, patitas de gallina y letra “S” (imagen 83). A partir de éstas se elaboran los diseños y motivos geométricos, florales, hídricos y zoomorfos, que pueden o no tener significación. Algunos de los motivos son utilizados por tradición y otros porque les parece bonito, sin tener una significación determinada. Estos bordadores refieren que algunos de los motivos bordados se hacen “por costumbre” y su significación se ha perdido con el tiempo.



Imagen 83. Puntos o botones, letra S u olas, palitos de fosforo y patitas de gallina.

Representaciones geométricas, florales, hídricas y zoomorfas

Zigzag

La línea de zigzag es identificada por algunos pobladores como la representación del recorrido del río Vilcanota o de los cerros que rodean su territorio. Este motivo ha venido siendo representando desde el periodo prehispánico hasta la actualidad. En los Andes el zigzag es la representación del *amaru* (serpiente), que puede ser la representación del río, del rayo y de las montañas.



Imagen 84. Línea de zigzag. gallina.

Diamantes o *cocos*.

Al diamante en estos pueblos se le llama también coco o cocos, y al conjunto de varios cocos se les denomina “coqueados”. Dentro de los diamantes está representada una flor con puntas. Los diamantes, ya sea una línea o cuatro líneas, bordados son una característica del

¹⁸⁰ Comunicación personal con la bordadora Hildred (Cuzco-Maranganí, 2021).

vestido de Tinta. En el caso de San Pablo sólo es una línea de diamantes que también va adornada por una flor con puntas. Esta representación de diamante también es llamada frutilla, es la representación de lagunas.



Imagen 85. Diamantes o cocos.

Flor *phallcha*

La trencilla es la unión consecutiva de pequeños círculos, son la representación de pequeñas flores de color blanco identificadas con la *phallcha*. Estas flores también se encuentran representadas en vasos ceremoniales (*qero*) del siglo XVIII, en el altar mayor del templo de San Pablo, en los arcos del templo de Tinta y en los cuadros de estilo colonial. Se presume que estos elementos ornamentales hayan servido de inspiración para el bordado.



Imagen 86. Trencilla

Flor de varias puntas

Es la representación de una flor ya sea de ocho, nueve o doce puntas o pétalos, algunas flores van solas y otras veces son representadas con tallo y flores, éstas por lo general adornan las cuatro esquinas de la lliclla y la parte de adelante del jubón.



Imagen 87. Variedad de flores de puntas.

Flores de relleno

Es la representación de flores. Esta técnica de bordado hace que el diseño sea más notorio en comparación con las flores de bordado que se diseñaba en los trajes antiguos.



Imagen 88. Variedad de flores de relleno.

Olas

Son líneas en forma de una “S” horizontal que son una representación del agua y de las olas de los ríos .



Imagen 89. Olas o letra “S”.

Aves y felinos

En los bordados de San Pablo están representadas aves como el picaflor y el puma.



Imagen 90. Aves, paloma y loro.

B. Los *pallay*: motivos textiles

El motivo es uno de los elementos que conforman el textil. El *pallay* se elabora por el entrecruzamiento de hilos de urdimbre y trama. El término *palla*-y significa “recolectar, cosechar”, en el contexto textil se entiende en el sentido de “recolectar los hilos de urdiembre y trama” para formar el motivo. Los motivos textiles están también en relación con el “contexto de la situación y el mundo” como sucede con el motivo *mama pallay* de la *unkuña* de San Pablo (ver subcapítulo 5.3.).

De San Pablo

La frutilla o *mamapallay*

Este motivo está confeccionado con cuatro colores de hilos contrastantes agrupados de dos en dos. El motivo está conformado por figuras geométricas, línea de zigzag y diamante. La línea de zigzag se llama *q'enqo* que en San Pablo representa la línea de los cerros o el recorrido del río que también puede estar representando al rayo y la serpiente. El diamante o

rombo también es llamado *puytu* es la representación de fuentes de agua, se le identifica con *ñawi* o *qucha* que representa “al ojo de agua” o la laguna respectivamente. Estos dos motivos geométricos aparecen representados, por ejemplo en las cerámicas de uso ceremonial inca, en los *unku* y en los *qeros*. A este motivo textil se le conoce como frutilla en el pueblo y *mama pally* (motivo madre) en la comunidad de pastores de camélidos de Santa Bárbara del distrito de San Pablo. En el pueblo de Marangani se identifica a este motivo textil como « ríos en zigzag alrededor de los cultivos » (Del Solar 2017: 99).



Imagen 91. Frutilla o *mamapally*.

El *hatun pally*

Es un motivo del poncho de carnaval, se confecciona a partir de dos colores contrastantes (rozado y celeste, azul y rojo, verde y café) y por el color blanco que intermedia entre estos colores. Los motivos son representaciones de aves, plantas, animales, objetos, etc.



Imagen 92. Diversos motivos de *hatun pally*: sapo, bandurria, vasija de chicha, dos aves.

De Tinta

El *t'ika pally*

Es un motivo floral característico de Tinta, es la representación de una roza de veinte pétalos. Está confeccionado por dos colores contrastantes, rojo y azul o verde y amarillo, los pétalos son de color diferente al pistilo.



93. *T'ika pally*.

3.2. Los fenómenos de moda

En estas localidades existen dos tipos de vestidos, siguiendo la tipología propuesta por Flügel, “vestido fijo” y “vestido de moda”. Como ya se abordó en el capítulo precedente, la estratificación sociocultural también significaba la existencia de una jerarquía vestimentaria relacionada con ésta. En las localidades de San Pablo y Tinta también existieron y existen de forma paralela los dos tipos de vestidos, junto a modas locales que se han ido desarrollando. La adopción de nuevas modas ha afectado principalmente al uso cotidiano del vestido tradicional relegándolo al guardarropa, siendo reemplazado por el vestido “de moda”, lo que no significa que su uso y vigencia se vea amenazada y tienda a desaparecer, por el contrario el vestido tradicional se va adaptando a los cambios e innovaciones propuestos por los mismo pobladores.

En esta sociedad se han experimentado diversos fenómenos de moda que han influido directamente en el vestir de las clases inferiores, mestizos e indígenas, a lo largo del siglo pasado y del presente que están relacionados con la historia local.

3.2.1. El vestido de mestiza

El traje de mestiza fue traído por las “damas decentes” a San Pablo, aunque no se conoce con exactitud el origen de este traje ni la fecha de aparición, es muy posible que haya aparecido en la primera mitad del siglo XX, ni hasta cuando se mantuvo. Las primeras mestizas del pueblo, conocidas como mestizas decentes, llevaban sombrero adornado con cintas, vestían blusas de color blanco en satén adornadas con botones en la parte de adelante y encajes en los puños, sacos confeccionados en tela de alpaca o casimir, faldas amplias y largas hasta los tobillos adornada con cinta en el ruedo, calzaban botines de tacón mediano hasta media caña y zapatos de tacón con hebilla. Complementaban el vestido con un mantón de manila (imagen 94).



Imagen 94. “Mestizas decentes” (San Pablo, ca. 1936.
 Archivo familiar A. Aragón)

Este traje se convierte en el deseado por las demás mujeres del pueblo, las mujeres del sector mestizo imitaron el traje de mestiza de las “damas decentes”, su vestido era más austero, llevaban blusas bordadas a mano, polleras fruncidas en la cintura que llegaban hasta media pantorrilla en color granate, café o plomo; mantones y mantas confeccionados por la fábrica de Maranganí, que sujetaban al pecho con alfileres de plata de estilo colonial (*tupu*), conservaron la *unkuña*. Tenían tres modelos de zapatos, sandalias de charol, mocasines con pasadores y botines hasta media caña, de colores combinados: blanco con negro o blanco con café, sus medias eran de perlón. Como signo distintivo llevaban el sombrero blanco o amarillo de copa alta adornado con cinta delgada. Este sombrero sigue siendo utilizado actualmente por las mestizas que aún quedan en el pueblo. A estas mujeres se las llamaba “medias mestizas” (imagen 95). Hubo mujeres indígenas que imitaron el traje de mestiza, su vestir fue mucho más austero, sus polleras de bayeta tenían la misma forma que las polleras tradicionales de bayeta, eran de color rojo oscuro o granate adornadas con *maquinasqa*, vestían blusa, cárdigan rosado o rojo, *unkuña* y calzaban ojotas. Llevaban el sombrero de copa alta como signo distintivo. A estas mujeres se las llamaba *hanqu mestizas*¹⁸¹ (mestiza cruda)

¹⁸¹ Abraham Valencia en su estudio sobre la Cultura y platería en San Pablo en 1970 refiere que con el término de *hanqu mestizas* “la comunidad sanciona a quienes visten ropas que no corresponden a su estrato, mediante apelativos [...] ofensivos a sí se les denomina *hanku mestiza* (mestiza cruda) o dama harapienta a las que usan la

que era una forma despectiva que utilizaban para llamar a las indígenas que vestían con ropa occidental.



Imagen 95. “Media mestizas” (San Pablo).

3.2.2. “Vestido de transición”

Otro fenómeno social de moda importante es la aparición de la “moda de transición” a la que hemos llamado “moda andina rural” (ver pág. XX). Ubicamos la aparición de esta moda en los años 1960, apareció en las capitales de las provincias, en los pueblos rurales y después se expandió a las comunidades. Con esta nueva moda el sistema vestimentario tradicional ha sido dejado de lado. No sabemos con exactitud si la forma del vestido tradicional ha servido de base para la aparición de la moda andina rural o si las prendas de moda han sido adaptadas al vestir tradicional. Esta moda no es completamente tradicional ni moderna, sino que tiene tanto del vestido tradicional como del “moderno” por lo que se le denomina “moda de transición”, indica la transición entre campesino-indígena a mestizo cultural, de pasar de ser un poblador rural a uno urbanizado. Los varones visten pantalones de tela cardif¹⁸² y *blue jeans*, suéteres, camisas, polos, chaquetas, chaquetas de *jeans*, zapatos y zapatillas. Las mujeres visten con blusas, polos, cárdigan, polleras y faldas de tela cardif plisada, disco, en cuatro cortes y recta, *unkuña* de fibra sintética o de fabricación industrial y sombrero de fieltro modelo bombín, “tongo” o de chola puneña que es característico de las

vestimenta de tipo occidental [...] En cuanto a los varones se produce igual caso en forma más elástica, [...] se les denomina *algo misti* (mestizo perro) [...] aquellos que utilizaban el traje occidental” (1970: 44).

¹⁸² La tela cardif se caracteriza por ser comfortable para todo tipo de clima, resistente al uso intensivo, bajo factor de arrugas, excelente solidez del color, lavado fácil.

mujeres del altiplano peruano y boliviano. Son muy pocas las mujeres que continúan utilizar polleras de bayeta, sólo lo hacen las mujeres de mayor edad y las de las comunidades más alejadas, el sastre del pueblo de San Pablo refiere que desde hace unos treinta años aproximadamente se dejaron de usar las polleras de bayetilla, en su lugar comenzaron a utilizarse las faldas de tela cardif que actualmente son de uso generalizado (imagen 96). En el cuadro N° 1 están las posibles “equivalencias” vestimentarias de las prendas tradicionales y las prendas de la “moda de transición”.

Cuadro N° 1

Prendas tradicionales		Prendas de “transición”	
Masculinas	Femeninas	Masculinas	Femeninas
<i>Muyu montera</i>	<i>Qhatala</i> o <i>Qhasa montera</i>	Sombrero de paño, gorro	Sombrero de bombín
<i>Parwachu</i>	Lliclla	Chaquetas, chaquetas de jeans, suéteres, sacos.	Mantones manufacturados.
Chaleco	Jubón	Camisas, polos.	Cárdigan, jersey, sacos, cazadoras.
<i>Buchas pantalón</i> o <i>buchas calzún.</i>	Almilla	Pantalón de tela cardif, pantalón deportivo, <i>blue jeans</i> .	Polos, blusas industriales.
<i>Chumpi</i>	Pollera de bayeta.	Correas.	Polleras de telas industriales. Faldas de tela cardif (plisadas, disco, semidisco y rectas).
Ojotas	Ojotas	Zapatos, zapatillas	Zapatos industriales (modelo mocasín).
	<i>Tupus</i>		Imperdibles.

(Fuente: elaboración propia)



Imagen 96. Faldas que son parte de la “moda andina rural”. Arriba: falda con tablonces delgados, falda disco. Abajo: Falda en cortes y fada recta (según el sastre del pueblo de San Pablo).

El vestido de transición es utilizado por las mujeres adultas y de mayor edad del pueblo y por las mujeres de todas las edades de las comunidades. Estos vestidos se compran en las tiendas de ropa de Sicuani, también se pueden adquirir a los vendedores itinerantes presentes en el mercado semanal del pueblo o de la comunidad, en las Ferias agropecuarias y artesanales como en la Feria de los Reyes magos de San Pablo, en la Feria de San Bartolomé de Tinta, en la Feria del Señor de Pampacucho de Sicuani, (Canchis).

3.2.3. La “uniformización textil”

Un tercer fenómeno de moda se produce con la adopción de la moda de la “uniformización textil” que ha sido motivada por la movilidad espacial, el acceso a la educación, la mejora en la capacidad económica y capacidad de gasto, así como el acceso a los medios masivos de comunicación (televisión e internet). La uniformización textil dictada por occidente crea tendencias vestimentarias a nivel mundial, se producen en serie y en grandes volúmenes, viene desde los países asiáticos y desde Lima a las tiendas de ropa de Cuzco y de las capitales de las provincias. La adopción de la ropa “de moda” de producción masiva se ha dado en los años 1980, 1990 y sobre todo a lo largo de este siglo, cuando su uso se ha

masificado, el vestido se ha democratizado, creándose una “despersonalización vestimentaria” (Erner 2013, Lipoveski 2013) ya que todos los sectores sociales visten a la moda. A esta moda los lugareños la llaman “vestido moderno” y “ropa de mestizo”.

Esta moda ha impactado en los hábitos vestimentarios femeninos que son las más conservadoras en las formas de vestir, las mujeres cambiaron la falda y pollera por el pantalón, ya sea de vestir o el *blue jeans*, que es sobretodo usado por las jóvenes y por las mujeres que migran a las ciudades y tienen una profesión. A estas mujeres se les llama “mujeres de pantalón”. El pantalón es la prenda que ha causado mayor impacto ya que es una prenda asociado con los varones, por lo que las mujeres de mayor edad no lo han incluido en su guardarropa, también están asociados con las nuevas generaciones, con la ciudad y la modernidad. Incluso hay mujeres mayores que cuando migran a las ciudades siguen vistiendo con los modelos de faldas ya mencionadas en la moda de transición.

3.2.4. La moda “de ingeniero”

Desde hace un par de años ha aparecido una forma de vestir que está asociada con la imagen del ingeniero a la que hemos llamada la “moda de ingeniero”. Una de las profesiones que goza de mayor prestigio entre la población rural es la de ingeniero. Los ingenieros visten casi todos con las mismas prendas, chaquetas de piel, de tela cardif o de *jeans*, camisa, jersey, *blue jeans* y zapatos de *trekking*, como accesorio para protegerse del sol llevan sombrero pero no de fieltro sino de otros materiales y gorro, por estas piezas vestimentarias son identificados por los pobladores de los pueblos. Esta moda vestimentaria está asociada con las autoridades distritales, los profesionales y los migrantes que retornan al pueblo. Si antes los varones de las categorías sociales inferiores, mestizo y campesinos-indígena tenían como imagen de moda a los hacendados a quienes imitaban su vestir, ahora es el ingeniero quien se ha convertido en la imagen de moda, en una especie de *dandy* que marca la moda masculina en los pueblos de San Pablo y Tinta. Los varones del pueblo imitan esta moda que se ha convertido en la más apreciada y de mayor prestigio social.

3.3. Tipos de vestido según su uso

De acuerdo al uso del vestido existen dos tipos básicos de indumentaria, cotidiano y de fiesta.

3.3.1. El vestido cotidiano

El vestido cotidiano es en general el más simple, los materiales empleados en la confección o fabricación no son los más finos ni mucho menos suntuosos, las técnicas de confección no son tan complejas, las formas de las prendas de vestir son más sencillas y fáciles de vestir. A veces el vestido de fiesta se convierte en un vestido de uso cotidiano después que ha sido utilizado por un tiempo prolongado. En los poblados de San Pablo y de Tinta hay tres tipos de vestidos cotidiano el tradicional que es utilizado por las mujeres campesinas de mayor edad, el de “transición” que visten casi el total de las mujeres y el “de moda” que llevan las mujeres y los hombres en el pueblo que venimos de describir. Al vestido de diario en Tinta se le llama “ropa de calle”¹⁸³. Tanto en San Pablo como en Tinta el vestido tradicional casi ha dejado de ser utilizado de forma cotidiana, el bordador Angelino refiere porque la gente siente vergüenza y los han reemplazado por los vestidos de “transición” y “de moda”. El vestido de diario se viste para realizar las actividades cotidianas tradicionales (agrícola, pastoreo, artesanal) y contemporáneas como el comercio, labores administrativas y trabajo profesional.



Imagen 97. El vestir cotidiano.

¹⁸³ Conversación personal con la señora Josefa Huancachoque (Tinta 2019).

3.3.2. El vestido de fiesta u ostentoso

La indumentaria de fiesta se entiende en el sentido de la definición del vestido ostentoso que ya se definió en el capítulo I. El vestido de fiesta se entiende como una prenda lujosa, bonita, provoca admiración y respeto, expresa la riqueza del portador porque es costoso y cumple la función de adorno. Este vestido está confeccionado en materiales finos y especiales, las formas y colores son diferentes, se emplean técnicas complejas en su realización que requiere mayor inversión de tiempo, llevan adornos y aplicaciones costosas como bordados con máquina, cintas y encajes, pedrerías, lentejuelas, entre otros. Tanto las *unkuñas* como los ponchos son de colores intensos, estos últimos tienen vistosos diseños. El vestido de fiesta es un vestido ostentoso, es el más elegante y considerado como el más hermoso del guardarropa, por lo que su uso está reservado para eventos especiales, ya se han celebraciones civiles o religiosas (católicas o andinas) que requieren de un código vestimentario especial. Hemos identificado que en San Pablo y Tinta hay cuatro sistema vestimentarios de fiesta en función a la tipificación del vestido, tradicional y “de moda”.

El vestido de fiesta “moderno” o “de moda”, esta indumentaria es confeccionada por los sastres locales del pueblo o de Sicuani o son comprados en las tiendas de ropa. Las prendas siguen los modelos de moda. El sistema vestimentario femenino está conformado por vestido de cocktail, abrigo, medias nylon, sandalias de tacón alto y cartera; también puede llevarse la combinación de traje sastre femenino, saco y pantalón o saco y falda recta de preferencia en colores oscuros azul marino o café, blusa en color claro blanco, celeste o crema, medias nylon, zapatos de tacón mediano y cartera. El sistema vestimentario masculino está conformado por un traje sastre acompañado de camisa y zapatos de vestir; también puede llevarse la combinación chaqueta de piel, camisa, pantalón sastre y zapatos. El uso de la corbata depende de la formalidad del evento.





98. Vestido de fiesta “moderno” o “de moda” en el matrimonio civil y en el desfile (San Pablo).

El otro **vestido de fiesta es de mestiza** que está conformado por saco sastre, blusa con adorno de encajes, falda plisada o disco confeccionada por los sastres locales, pantimedias nylon, zapatos mocasines o sandalias. Llevan el sombrero blanco o amarillo adornado con cinta, suelen peinarse con dos o una trenza, llevan joyas como aretes y anillos. **El vestido de fiesta de “transición”**, el sistema vestimentario femenino combina piezas tradicionales con piezas “modernas” predominando estas últimas, hay distintas combinaciones vestimentarias como sombrero de fieltro, *unkuña* blanca, blusa y cárdigan en colores claros, falda disco o en cortes, pantimedia de nylon, zapatos mocasín o bailarina; otra combinación es *unkuña* blanca, blusa y cárdigan, pollera en tela de fantasía, pantimedia de nylon, sandalias de tacón, mocasines o bailarinas. El sistema vestimentario masculino es menos ostentoso que las piezas que conforman el vestido de fiesta “moderno”, está conformado por sombrero de fieltro, chaqueta de tela o de material sintético, camisa, jersey, pantalón sastre o *blue jeans*, zapatos. El vestido de fiesta de “transición” se distingue del vestido de fiesta “moderno” porque las mujeres llevan sombrero de fieltro, *unkuña* y visten sólo faldas, y los varones llevan sombrero de fieltro.



99. Vestido de fiesta de mestiza (San Pablo).

El vestido de fiesta tradicional, en San Pablo y Tinta el vestido tradicional que hemos descrito a inicios de este capítulo es considerado como vestido de fiesta, una de las características es que está adornado con bordados con máquina polícromo y lleva adornos que le dan un aspecto lujoso, aparatoso y costoso. El sistema vestimentario de fiesta femenino está conformado por la lliclla, el sombrero de fieltro café o gris, el jubón en colores negro, verde, azul o rojo adornado con *maquinasqa*, la pollera también adornada con *maquinasqa*, la *unkuña* de pampa blanca, zapatos o sandalias. Algunas mujeres llevan pantimedia nylon y zapatos de tacón mediano. El uso de la montera está reservado para algunos eventos. El sistema vestimentario de fiesta tradicional parcial es cuando se lleva algunas prendas tradicionales, como la pollera bordada con máquina (*maquinasqa pollera*), *unkuña* y sombrero de fieltro, combinadas con prendas “de moda”.

En cuanto al sistema vestimentario de fiesta tradicional masculino está conformado por el gorro (*ch'ullu*), el poncho de pampa blanca, rozada o roja, camisa blanca o celeste, jubón, chaleco rozado o azul, *buchas pantalón* y zapatos. En algunas ocasiones se lleva sombrero de fieltro adornado con pompones de lana de colores y la montera. También hay un sistema vestimentario de fiesta tradicional parcial conformado por el sombrero de fieltro, gorro, poncho, camisa, pantalón sastre o *blue jeans*; otra combinación puede ser montera, gorro, poncho, camisa, chaleco y pantalón.



Imagen 100. Vestido de fiesta tradicional “antiguo”. La mujer sentada es Isabel Mamani (Tinta, 2022).



Imagen 101. Vestido de fiesta tradicional “moderno” o de “luces” (Tinta y Cuzco, 2022).



Imagen102. Vestido de fiesta tradicional “moderno” (San Pablo 2006).



Imagen103. Vestido de fiesta tradicional “moderno” (San Pablo 2013).

Capítulo IV

“El vestido de fiesta”

4.1. El vestido de fiesta y el calendario festivo

La utilización del vestido de fiesta está reservada para eventos especiales que conforman el calendario festivo del pueblo. Al respecto Marinella Carosso (1984) propone que el sistema vestimentario de fiesta se lleva en función al calendario festivo, ya que la fiesta ejerce una obligación vestimentaria en la población, esto es que cada evento festivo tiene una indumentaria de fiesta o código vestimentario.

El calendario festivo de San Pablo y de Tinta está conformado tanto por fiestas de tradición católica como andina. Las fiestas católicas¹⁸⁴ tienen su origen en la colonial, celebran a las imágenes santas (vírgenes, cristos, santos y arcángeles) y los pasajes de la vida de Cristo, cuya finalidad fue la evangelización de la población indígena. En efecto, las celebraciones prehispánicas registradas fueron situadas en el calendario gregoriano que utilizaban los españoles (cf. Flores Ochoa *et. al.* 2009). Este calendario festivo sigue vigente en el Perú desde hace cuatro siglos y medio (Cánepa 2008: 52, Mariscotti 1978: 117).

Las celebraciones de tradición andina siguen la cosmovisión andina, los rituales que practican son llamados por van Kessel “rituales de producción¹⁸⁵” (1992: 202) dedicados a las divinidades andinas (*apu*¹⁸⁶ y *pachamama*) que pueden ser simples y sencillos, como un pago a la tierra, una *ch'alla*, una *t'inka*, o grandes y complejas como el *uywa phistay*, la *wilancha*, el *markasqa* o la *phalchay*. El calendario ritual andino comienza en agosto con las siembras, los andinos consideran a este mes como “el de la *pachamama*” porque ella “despierta:

¹⁸⁴ Las celebraciones católicas fueron parte de la política de evangelización iniciada en el siglo XVI y de la implantación de la extirpación de idolatrías. Según Manuel Marzal (1975) las fiestas católicas y andinas conforman el sistema religioso andino. Este autor señala que las creencias, los rituales y las formas de organización que caracterizan este sistema religioso están en relación con dos formas de expresar el universo espiritual (simbólico) andino. Las creencias manifiestan la existencia de un panteón andino constituido por el Dios cristiano, los santos y las divinidades andinas (*apu* y *pachamama*). Las imágenes santas tienen un rol importante en la vida social del pueblo porque alrededor de ellas se organiza las relaciones sociales entre individuos y se crea una relación simbólica entre individuos e imagen santa. Esta última relación se establece en el contexto festivo de la fiesta patronal.

¹⁸⁵ Van Kessel en su estudio sobre el problema de la des-pachamamización, refiere que los “rituales de producción siempre acompañan y orientan las actividades económicas del hombre andino”

¹⁸⁶ *Apu*, palabra quechua que se emplea para referirse a las montañas y nevados más altos que tienen carácter divino.

hambrienta, sedienta, viva”¹⁸⁷, para “alimentarla” se ofrece ofrendas y libaciones (Bugallo 2014, Molinié 2013, Ossio 2008, Randall 1993, Seibold 2001,). Este ciclo de *pachamama* dura hasta el carnaval que es cuando la tierra se va “cerrar”, por lo que se ofrece ofrendas y libaciones para agradecerle por las primeras cosechas y pedirle que las plantas que aún no han madurado sigan creciendo.

El calendario festivo de las localidades de San Pablo y de Tinta está conformado por otras celebraciones seculares y “eventos especiales” como los festivales que son actuaciones públicas creados con fines culturales, históricos y económicos, que buscan valorar y difundir las prácticas culturales locales (danza, música, canto y vestido) del sector campesino-indígena. Hay dos celebraciones seculares importantes en el calendario festivo de estos pueblos, el Festival Folklórico de Raqchi que es el más importante de la provincia de Canchis (*cf.* Flores Ochoa 2014a) y la celebración de la Semana de festejos de Cuzco que resalta la significación cultural e histórica que tiene la ciudad, al mismo tiempo que estimula y afirma el “sentimiento cuzqueño” a través de la escenificación del *Inti Raymi* y de las prácticas culturales tradicionales (música, baile, canto, vestido) que son definidas como “folklóricas”, al respecto Zoila Mendoza señala que en estos contextos las prácticas culturales “folklóricas” tienen connotación positiva (2006: 67). Estas prácticas culturales, según los creadores, constituyen la piedra angular de la identidad cuzqueña. Estas “tradiciones inventadas”¹⁸⁸ (Hobsbawn 2012: 28) tienen también un trasfondo económico, que busca la afluencia turística nacional e internacional a través de la promoción del patrimonio cultural.

Las fiestas y los eventos son tiempos-espacios festivos diferentes a los cotidianos, las acciones que tienen lugar en ellas son consideradas como festivas, como ciertos alimentos, bebidas, comportamientos, espacios, tiempos, danzas, música, canciones y, desde luego los vestidos (formas, materiales, colores y adornos) y los textiles. Las celebraciones, ya sean religiosas o seculares exigen un código vestimentario distinto al cotidiano (Barnard 2002, Bell 1992, Entwistle 2002, Roach y Eicher 2007, 1992b), proponemos que hay relación entre el tipo de vestido de fiesta y la naturaleza de la celebración.

¹⁸⁷ El simbolismo de agosto ha sido ampliamente estudiado en los Andes centrales, por ejemplo está el trabajo de Bugallo (2015) y Mariscotti (1978) en el norte argentino, Romero (2008) en los pueblos del centro y sur del Perú, Seibold (2001) en la comunidad de Choquecancha (Calca, Cuzco), van Kessel (1992) entre otros.

¹⁸⁸ Para Eric Hobsbawm las “tradiciones inventadas” son “un ensemble de pratiques rituelles et symboliques qui sont gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et qui cherchent à promouvoir certaines valeurs et certaines normes de comportement par la répétition, ce qui implique nécessairement une continuité avec le passé. En fait, là où c’est possible elles tentent d’établir une continuité avec un passé historique approprié » (2012 : 28).

4.2. Celebraciones católicas

4.2.1. Reyes magos en San Pablo

Se celebra los días 5 y 6 de enero. El objetivo de esta celebración es de conocer el destino, auspicioso o desfavorable del año agrícola en curso mediante las prácticas predictivas tradicionales. Durante los días que dura la celebración se realizan diferentes acciones rituales, -la velada de las máscaras, el diálogo de los Reyes magos con el rey Herodes y la carrera hípica de los Reyes-, las entendemos y presentamos como una “secuencia ritual” (cf. Houseman y Severi 2009).

La velación de las máscaras de los Reyes magos

La celebración comienza con la velación de las máscaras de los Reyes en el teatrín del pueblo. Para tal evento se hacen presente las autoridades oficiales¹⁸⁹ (Alcalde, regidores y gobernador), las autoridades tradicionales¹⁹⁰ de las comunidades de Inkaparte y Songoña; los pobladores que van a interpretar a los Reyes magos y la población en general. En la mesa principal se encuentran tres paquetes, cada uno de ellos contiene la vestimenta del Rey (túnica, capa, cinturón y guantes) y sobre ellos se ponen la máscara, la montera llamada corona y la vara de mando. Las autoridades oficiales y los individuos que tienen el rol de Reyes presiden la ceremonia de velación. Las autoridades tradicionales saludan. A la solicitud del *Qullana* (“jefe” de las autoridades), el *Qaywa de pututus*¹⁹¹ (segundo en el orden jerárquico) y los Tenientes auxiliares tocan los *pututus*, los Tenientes comisarios levantan su

¹⁸⁹ En el pueblo de San Pablo hay dos tipos de autoridades, las “oficiales” que son las autoridades “política-administrativas” del distrito como el alcalde, los regidores y el gobernador; y las “tradicionales” o “indígenas”. Sobre el tema Beatriz Pérez Galán (2008) en su estudio sobre las autoridades indígenas en Pisac (Calca, Cuzco) indica que “en las comunidades andinas coexisten en la actualidad en el mismo espacio cultural y geopolítico dos sistemas de ordenamiento normativo. De un lado, un sistema de autoridad político-administrativo [...] impuesto por los dominadores foráneos bajo la forma de encomiendas, haciendas o sistemas democráticos formales y, de otro, un sistema cívico-religioso de autoridades o sistema de cargos cuyo extremo más visible son los Alcaldes envarados, los *Varayoqkuna*” (2008: 246). En San Pablo existieron los Alcaldes envarados hasta más o menos los años 70s.

¹⁹⁰ En San Pablo las autoridades tradicionales están organizadas bajo el sistema de cargos, cuya progresión jerárquica ascendente es la siguiente: Teniente auxiliar, Teniente comisario, *Qhaywa de pututus* llamado también “El Segunda”, *Qullana* de varas o Jefe de las autoridades o “El Primera”. El cargo de estas autoridades es reconocido en la comunidad y en el pueblo. Tanto varones como mujeres asumen estos cargos, todos los miembros de la comunidad están obligados a pasar por estos cargos. Una vez asumida la responsabilidad de Teniente auxiliar se debe continuar hasta el cargo de *Qullana*.

¹⁹¹ *Pututu*: palabra quechua que significa « concha de caracol marino empleada como trompeta” (Diccionario de la RAE, versión en línea).

vara de mando y las *wayrumama*¹⁹² (parejas de las autoridades) se quitan el sombrero. Acción con la que se inicia la velación.

Las autoridades tradicionales y oficiales presentan y dejan sus ofrendas, de aguardiente y hojas de coca dentro de la *qhipuna*¹⁹³, delante de las máscaras de los Reyes. Terminada esta acción ritual, la autoridad tradicional enciende una vela delante de cada una de las máscaras. Seguidamente se procede con el *ch'allasqa*¹⁹⁴ que consiste en la libación y redistribución de las ofrendas. Cuando una de las velas se apaga significa que las “máscaras han transpirado lo suficiente”¹⁹⁵, los antiguos y nuevos *Qullanas* junto a algunos vecinos de mayor edad que conocen “muy bien la tradición y las costumbres”¹⁹⁶ son los que determinan que máscara transpiró más que las otras. Cuando la máscara del Rey *misti* o blanco es la ganadora significa que será un buen año (con lluvias, cosechas y pastos para los animales) con mucho dinero, si el ganador resulta el Rey indio significa que será un año excelente y auspicioso, por el contrario si el Rey negro gana será un mal año sin lluvias y pastos para los animales ni cosechas, no habrá dinero. Con el anuncio del resultado la velación termina.

El 6 de enero las máscaras son llevadas a la capilla de la virgen de Belén. El cortejo es precedido por los pobladores que tienen el rol de los Reyes magos, seguidos de las autoridades oficiales y de las tradicionales. Al finalizar la misa, las máscaras son bendecidas y regresan al teatrín. La virgen es llevada en procesión hasta la plaza principal del pueblo. Ahí el rey Herodes junto a su secretario tienen un diálogo ameno que provoca la risa de los espectadores mientras esperan la llegada de los Reyes magos. El ángel entra a caballo anunciando la llegada de éstos. En el breve diálogo con el rey Herodes, los Reyes magos le anuncian el nacimiento del nuevo “Rey de los Judíos”. Al terminar el diálogo, los Reyes se dirigen a la pampa de Soltera, ubicada a las afueras del pueblo, donde la población local y visitante aguardan el desarrollo de la carrera hípica de los Reyes. La virgen llega a la pampa

¹⁹² La palabra *wayrumama* está conformada por la palabra quechua que significa « mujer de los curacas incas », « mujer hermosa » entre los Incas (Zuidema 1990a: 56 en Bolin, 1998: 15) y por *mama* que viene del castellano mamá. Entonces *wayrumama* se entiende como “mujer de la autoridad”, es decir una mujer principal.

¹⁹³ La *qhipuna* es un tejido rectangular mediano de una sola pieza en la que se guardan hojas de coca, también sirve para transportar la fiambre (papas o maíz hervido) cuando los campesinos o pastores van a la chacra o pastar los animales.

¹⁹⁴ En San Pablo el término quechua *ch'allasqa* se utiliza para referirse a una libación ritual. El *ch'allasqa* consiste en hacer caer gotas de agua ardiente o de chicha sobre la tierra, el lomo de los animales o sobre un textil. También algunas veces los sampablinos utilizan la palabra *ch'alla* para designar al acto de esparcir una bebida sobre la tierra.

¹⁹⁵ No pude ver “la transpiración de las máscaras” ya que me encontraba entre los participantes y no tenía la autorización de aproximarme para verlas.

¹⁹⁶ Conversación con Freddy (37 años aprox. San Pablo, 2013)

acompañada por las autoridades oficiales. Las autoridades tradicionales custodian la imagen de la virgen durante la carrera hípica. El resultado se comunica a los asistentes, pudiendo generar alegría o tristeza entre éstos. En principio el rey ganador de la carrera debe coincidir con el de la velación, sólo en el caso que el ganador sea el Rey negro en la velación se espera que el ganador de la carrera sea otro de los Reyes. La procesión de retorno de la virgen a su capilla es precedida por los Reyes magos y autoridades oficiales, las autoridades tradicionales cargan a la Virgen que es acompañada por una gran multitud.



Imagen 104. Presentación de sus emblemas de autoridad, las autoridades tradicionales. Las autoridades oficiales acompañando a la virgen a espetar la carrera hípica (San Pablo 2008. Foto: Luis H. Figueroa).

El vestido de fiesta de las autoridades

En la velación de las máscaras las autoridades tradicionales llevan el vestido de fiesta tradicional parcial, los hombres visten *hatun pallay* poncho rosado o blanco, camisa, jersey, pantalón de tela cardif o *blue jeans*, zapatos; mientras que las mujeres llevan el vestido tradicional de fiesta parcial, jubón, *maquinasqa pollera*, pantimedia nylon, mocasín, *unkuña*, sombrero de fieltro. Estas autoridades llevan sus emblemas de autoridad, *Qullana* y Tenientes comisarios la vara de mando, en el caso no tengan “su” vara alquilan una, *Qhaywa* y Tenientes auxiliares el *pututu*. Casi la totalidad de las esposas de las autoridades (*wayrumama*) visten el traje de fiesta de “transición”, sombrero de fieltro, *unkuña* de pampa blanca, blusa y cárdigan en colores claros, falda disco color oscuro, medias de lana o pantimedias de nylon y zapatos mocasín. Mientras que las autoridades oficiales y los personajes de los reyes magos están vestidos con el traje de fiesta “moderno” modesto, chaqueta de piel, camisa, pantalón sastres y zapatos; y la gobernadora luce un traje sastre femenino saco y pantalón. La población asistente, varones y mujeres, visten con el traje cotidiano, los varones visten con el traje de “transición” o con prendas “de moda” de la

uniformización textil, mientras que las mujeres casi todas llevan el vestido de “transición” y muy pocas la ropa “de moda” como es el caso de las trabajadoras de la municipalidad.

Para la misa de los Reyes magos, el diálogo y la carrera hípica, las autoridades tradicionales visten con el vestido de fiesta tradicional parcial, es obligatorio para estas autoridades masculinas llevar el poncho con motivos grandes (*hatun pallay poncho*), en el caso que sea un joven varón la autoridad, la madre o la esposa tienen la “obligación” intrínseca de proveerle el poncho; las autoridades femeninas también tienen la obligación de vestir las prendas tradicionales, jubón, pollera con bordados y *unkuña* de pampa blanca, acompañadas por sus símbolos de autoridad, vara y *pututu*. Las *wayrumama* lleva la misma indumentaria festiva que el día de la velación y todas ellas llevan la *unkuña* de pampa blanca. Mientras que las autoridades oficiales, alcalde y gobernador visten el vestido de fiesta “moderno” ostentoso y llevan consigo los emblemas de su autoridad, medalla y banda. La población en general viste el vestido de fiesta de “transición”, porque según la tradición oral de San Pablo antes se acostumbrara comprar o regalar ropa nueva “moderna” que será estrenada en la fiesta de la virgen de Belén.

4.2.2. Virgen de Belén en San Pablo

La virgen de Belén¹⁹⁷ es patrona del pueblo de San Pablo. Es la fiesta católica más importante de esta localidad, se celebra del 22 al 25 de enero, siendo el 23 el día central. La fiesta patronal comprende tres acciones festivas, la “entrada”, el día central y el fin de fiesta. La celebración es considerada por los sampablinos como “la fiesta del pueblo”. Y, esta es la fiesta católica más grande y fastuosa del calendario, motivando el retorno de los sampablinos migrantes¹⁹⁸.

“La entrada” es el primer día de celebración que consiste en trasladar cirios (*vela apaykuy*¹⁹⁹), desde la vivienda de los *Alferados mayores* –pareja encargada de organizar la celebración- hasta la capilla de la virgen, el cortejo es acompañado por sus familiares, amigos

¹⁹⁷ Según la tradición local, la Virgen en escultura y cuadro fue traída al pueblo por extranjeros, ya sea por arrieros españoles o arrieros de Majes. Majes es una localidad ubicada en la sierra central del Perú.

¹⁹⁸ En San Pablo a los sampablinos migrantes se les llama “residentes sampablinos” que han emigrado y residen en otras ciudades del Perú.

¹⁹⁹ El término *vela apaykuy* proviene del castellano *vela* y del quechua *apakuy* que significa “v. llevar algo, con o sin el consentimiento del dueño” (Diccionario 1995: 20).

(*querendones*), miembros de la hermandad y por una banda de músicos llamada *q'aperos*²⁰⁰. En la capilla, las autoridades tradicionales custodian a la virgen. La noche termina con una serenata y fuegos artificiales. El día siguiente, es el “día central” de la fiesta, incluye varias actividades festivas y la participación masiva de la población local y visitante. La celebración comienza con la misa en honor de la virgen, en la que también la pareja de *Alferados mayores* contrae matrimonio. El novio en compañía de su madre, junto al padrino de arras y el sacerdote espera en la capilla, la novia llega acompañada del padrino principal. Entre los asistentes se encuentran las autoridades oficiales, las tradicionales y los invitados.

Al concluir la misa, se procede con la procesión de la virgen por la plaza, precediendo el cortejo está la madre del *Alférez mayor* llevando la cruz alta llamada “vara”, seguida por el padrino de aros, los recién casados, los familiares próximos, las autoridades oficiales, la virgen que es cargada por las autoridades tradicionales, las *wayrumama*, los miembros de la hermandad, la banda de músicos y las comparsas de baile (imagen 106). La virgen ingresa a la capilla. Los recién casados se dirigen a la recepción, acompañados de los padrinos, la familia, amigos, invitados y la banda de músicos. Posteriormente se les unen las autoridades oficiales y tradicionales.



Imagen 105. La Procesión de la virgen con los novios, los padrinos, las autoridades tradicionales y las *wayrumama* al costado de la mujer que lleva la vara.

²⁰⁰ En el Cuzco el término *q'aperos* se utiliza para designar a un grupo de músicos populares. Posiblemente la palabra *q'aperos* puede provenir del verbo *q'apiy* que significa “estrujar, manosear, aplastar con la mano o algún instrumento” (Diccionario 1995: 494).

Las comparsas de baile realizan su presentación y coreografía en las plazas y calles del pueblo, cada una de ellas es acompañada por el o los responsables de la comparsa que son llamados *Mayordomo* o *Kiwas*, quienes procuran la música, disfraz, alojamiento, alimentación y bebida a los bailarines y músicos. Los *Mayordomos* de las comparsas de *Machu-machu* (hombres de edad), Rey caporal (danza del altiplano peruano y boliviano) y *Qhapaq negro* (antiguos esclavos negros ricos) son considerados como gente rica (*qhapaq*) por los sampablinos, en razón a los gastos que incurren para financiar la comparsa. Las otras dos danzas de *Qhapaq qulla* (pobladores ricos del altiplano) y *Mestiza qullacha* (joven mestiza) son acompañados también por su responsable o *Kiwas*, quienes incurren en gastos modestos porque los bailarines y los músicos que acompañan son del mismo pueblo. Entre las comparsas de danza se ha establecido una jerarquía de prestigio que en San Pablo está en relación con la residencia de los integrantes de la danza, con el gasto que hacen los responsables, con el vestuario y con el vestido de los responsables. El prestigio entre comparsas de baile es una característica de las fiestas patronales de Cuzco²⁰¹.

Al día siguiente se desarrolla la segunda procesión de la Virgen (imagen 106). Esta vez la procesión se dirige hasta el puente sobre el río Vilcanota, el cortejo es precedida por el sacerdote, las autoridades oficiales, los Reyes magos y los representantes de las siete comparsas de baile cada uno lleva un detente que los distingue. Llevan en procesión la imagen de la virgen, la hermandad y las autoridades tradicionales, tras de ella vienen las autoridades tradicionales, *wayrumama*, feligreses y comparsas. Los *Alferados mayores* junto a sus invitados bailando por el pueblo, están acompañados por los nuevos *Alferados mayores*, quienes llevan una *unkuña* blanca cruzada en el pecho como signo distintivo de su cargo.

²⁰¹ Existe varios trabajos sobre la fiesta patronal en Cuzco, entre los que están la *Fiesta de la virgen del Carmen de Paucartambo (Cuzco)* de Gisela Canepa (1998), *La Fiesta Andina* de Jorge A. Flores Ocho et al. (2009), *Celebrando la fe* de Jorge A. Flores Ochoa (2009), entre otros.



Imagen 106. Procesión de la virgen.

El último día de celebración se llama *kacharpari*²⁰² o fin de fiesta. Tiene lugar la última procesión la virgen. El cortejo que la acompaña es el mismo que el del día anterior. Antes de que la virgen entre a la capilla bendice a la población por última vez. En la plaza principal todas las comparsas se juntan y bailan al mismo tiempo, el público espectador se une a ellas, en un aparente caos que según Bajtin (2003) sería un “desorden festivo”.

La indumentaria de fiesta

En el traslado de las velas (*vela apaykuy*) la pareja de *Alférez mayor* viste modestamente el traje de fiesta “moderno”, la mujer lleva traje sastre femenino saco y falda recta azul marino, blusa blanca, medias nylon, zapatos de tacón bajo y como accesorios lleva pendientes; el varón usa un traje sastre azul marino, camisa y zapatos. Entre los acompañantes, las mujeres lucen el vestido de fiesta de “transición”, saco corto o cárdigan, blusa blanca o crema, falda disco, medias nylon o de lana y zapatos, algunas llevan como accesorio el sombrero de fieltro. El vestido de los varones es el de fiesta de “transición”, saco o chaqueta de tela cardif o de *blue jeans*, camisa en color claro, pantalón o *blue jeans* y

²⁰² La palabra quechua *kacharpari* significa “despedida, soltar algo repentinamente”, también significa: “*Folk*. Último movimiento coreográfico de despedida, generalizada en las danzas de las provincias del Qosqo” (Diccionario 1995: 194). Sobre este término festivo ver los trabajos de Cánepa (1998, 2008), Flores Ochoa (2009), Flores Ochoa *et al.* (2009), entre otros.

zapatos, muy pocos llevan sombrero de fieltro. Las autoridades tradicionales llevan el vestido tradicional parcial y sus símbolos de autoridad.

Para el día central se lleva de forma cuasi “obligatoria” el vestido de fiesta en sus diferentes variedades, los *Alferados mayores* lucen el vestido de fiesta “moderno”, la mujer lleva vestido de novia blanco, tocado y zapatos de tacón mediano, lleva joyas, pendientes y collar de oro. El varón viste un traje sastre, camisa, corbata y zapatos de vestir. También el padrino de matrimonio y el de arras llevan el mismo sistema vestimentario que el *Alférez*. Mientras que la madre del novio usa el vestido de fiesta de mestiza, saco sastre, blusa con adorno de encajes, falda disco, medias nylon, mocasines y se adorna con anillos. Las madrinas de matrimonio y de arras llevan el vestido de fiesta “moderno”, la segunda viste abrigo corto, vestido largo con abertura, sandalias de tacón mediano, como accesorios lleva una cartera pequeña de charol y joyas: aretes, collar y anillos. Los familiares e invitados usan el vestido de fiesta “moderno”, algunos visten la combinación traje sastre, camisa y zapatos de vestir, o chaqueta de piel, camisa pantalón de tela *cardif*, algunos llevan corbata y otros no, pero ninguno lleva sombrero de fieltro. Algunas mujeres visten el traje de fiesta de “transición”, cárdigan, blusa adornada con grecas, falda disco o en cortes, pantimedia de nylon y mocasín, o la combinación de estas prendas con pollera en tela de fantasía como terciopelo o pana; las más jóvenes visten el traje de fiesta “moderno”, traje sastre femenino saco y pantalón o saco y falda recta, blusa, zapatos de tacón mediano, como accesorio tienen cartera y joyas. Ninguna de estas mujeres lleva la *unkuña*.

Las autoridades oficiales visten el traje de fiesta “moderno”, los hombres traje sastre o chaqueta de piel, camisa y corbata, las mujeres traje sastre femenino saco y pantalón o saco y falda, blusa, zapatos de tacón mediano y cartera. Las autoridades tradicionales visten el mismo traje de fiesta tradicional parcial que llevaron en la celebración de los Reyes magos, siempre llevando sus símbolos de autoridad. Las *wayrumama* llevan el vestido de fiesta de “transición”, cárdigan y blusa adornada en colores claros, falda disco o en cuatro cortes, medias nylon, mocasín, sombrero de fieltro o sombrero de copa alta en función a su estatus social y la *unkuña* de pampa blanca. En la recepción las autoridades tradicionales se quitan el poncho y algunas de las mujeres se cambian con el mismo vestido de fiesta de “transición” que llevan las *wayrumama*. Los Mayordomos de las comparas visten el traje de fiesta “moderno” y como accesorio llevan una banda de preferencia rojo o granate adornada ricamente con grecas, mostacillas y lentejuelas doradas o plateadas, por su parte los *Kiwás*

llevan el vestido de fiesta de “transición” y una banda menos ostentosa que la de los Mayordomos. La población asistente viste de preferencia el vestido de fiesta de “transición”, las mujeres prefieren llevar una bolsa de rafia en vez de la *unkuña*, que va dentro de esta y son los varones mayores que llevan el sombrero de fieltro.

En los días de fiesta restantes, los *Alferados mayores* llevan el vestido de fiesta “moderno” menos ostentoso, lo mismo que los mayordomos, así como los invitados. Pero son las autoridades oficiales que continúan vistiendo con la misma ostentación y llevan consigo sus emblemas de autoridad (medalla y banda) que luce en cada procesión. Las autoridades tradicionales lucen el mismo traje de fiesta. Lo tradicional en San Pablo es estrenar ropa “moderna” nueva en la fiesta de la Virgen que se ha comprado en las tiendas de ropa de Sicuani o ha sido obsequiado previamente ya sea en la celebración de los Reyes magos o en Año nuevo, aunque en algunos casos las prendas son mandadas a confeccionar con los sastres del pueblo o de Sicuani. En años pasados las mujeres indígenas que asumían el cargo de *Alferado Mayor*, obtenían el permiso de los vecinos notables (hacendados) de cambiar de ropa, es decir dejaban de usar el vestido indígena y comenzaban a llevar el vestido de media mestiza, lo que producía también un cambio de estatus social de indígena a mestiza. En la imagen 77 la mujer que es identificada como “la esposa del Carguyoc en la fiesta de los Reyes” lleva la Cruz Alta y viste con el traje indígena luciendo una lliclla en tela de Castilla adornada con bordados que está sujeta al pecho por un *tupu* de plata de estilo colonial, mientras que en la imagen 105 la madre del *Alferado mayor* viste el traje de fiesta de mestiza y porta la Cruz Alta. En esta celebración la *unkuña* no es sólo una pieza vestimentaria sino también es signo de responsabilidad y compromiso que la nueva pareja de *Alferados mayores* asume con la virgen y el pueblo.

4.2.3. San Bartolomé en Tinta

Según la tradición oral tinteña: “la imagen de San Bartolomé fue traída por los españoles quienes llegaron al pueblo a caballo. Antes la iglesia les obligaba a los indígenas a hacer la fiesta. Cuando lo sacaban en procesión, el cuchillo que San Bartolomé lleva “en una de las manos se movía y brillaba, como amenazándoles, los indígenas de miedo tenían que hacer la fiesta”²⁰³. La fiesta del patrón del pueblo, San Bartolomé, es el 26 de agosto, sin embargo las celebraciones comienzan desde el 22 de agosto. Los responsables de organizar la

²⁰³ Conversación con Yesmih Q. (25 años aprox. Tinta, agosto 2019).

fiesta acostumbran también contraer matrimonio religioso como sucede en la celebración de la virgen de Belén de San Pablo. Se dice que “los *matrimoniantes* llegan a invertir hasta 150 mil nuevos soles”²⁰⁴. El último día de la fiesta se llama *albazo*, se celebra la misa nupcial en el templo de San Bartolomé, en esta ocasión hubo dos matrimonios y una pareja que cumplía bodas de plata matrimoniales. Estas dos parejas son los *Albazos* de la fiesta, es decir los que tienen el cargo de organizar la fiesta y casarse, y la pareja que celebra sus bodas de plata fueron *Albazos* en su momento y ahora son llamados *Albazos pasados*. A la misa nupcial asisten los invitados y los pobladores del pueblo. La señora Antolina²⁰⁵ nos comenta que para el año que viene hay diez parejas que van a tomar el cargo de la fiesta, nos explica que cuando el año es par (*parwata*) hay más parejas que asumen el cargo y se casan que cuando el año es impar, porque se tiene la creencia que van a permanecer juntos.

Por las calles del pueblo pasan de cuatro a cinco caballos, acompañados de algunos asnos. Antolina comenta que “es para los *Albazos*”. Los caballos están adornados con mantas rojas con bordes dorados o *unkuñas*. Los novios entran al pueblo a caballo, los tinteños refieren que es “como antes los españoles entraban”²⁰⁶. Una vez terminada la misa, los novios acompañados por sus familiares directos (padre, hermanos) y políticos entran a caballo a la plaza y dan algunas vueltas, mientras las novias acompañadas por sus familiares aguardan en la iglesia. Las imágenes de San Bartolomé y San Roque son preparadas para la procesión.

Las imágenes de los santos salen en procesión, los *Albazos* y sus familiares a caballo esperan en el medio de la plaza hasta donde llegan el sacerdote, el alcalde, las mujeres *Albazos* y sus familiares. Un grupo de mujeres de edades diferentes se ponen delante de las imágenes santas, cada una de ellas ponen delante suyo su *unkuña* abierta que contiene mazorcas de maíz, habas y papas. El sacerdote bendice estos frutos con agua bendita en nombre de San Bartolomé. También bendice a los *Albazos*, mujeres y varones, así como a la población presente. Después las imágenes son llevadas de regreso hasta la puerta principal de la iglesia, donde se les “deja descansando”. Las mujeres *Albazos* y sus familiares entran a la iglesia, los *Albazos* se bajan del caballo y van a la iglesia donde serán bendecidos por el sacerdote.

²⁰⁴ Conversación con J. Huancachoque (70 años aprox. Tinta, 4 agosto 2019)

²⁰⁵ Conversación con Antolina C. (60 años aprox. Tinta, 26 agosto 2019)

²⁰⁶ Conversación con Antolina C. (60 años aprox. Tinta, 26 agosto 2019) y Yesmih Q. (25 años aprox. Tinta, 8 agosto 2019)



Imagen 107. Mujeres Albazos en la fiesta de San Bartolomé, antes de la bendición (Tinta, 2019).

Al salir de la iglesia, en el atrio los *Albazos* varones son rodeados por los antiguos *Albazos*, los primeros agradecen a las autoridades pasadas, antiguos *Albazos*, familiares y *querendones* (“los que te quieren”), y brindan con ellos. Las parejas de *Albazos* bailan, comienzan con una marinera y terminan con el *Solischay solis*, melodías que son ejecutadas por la agrupación de músicos. Después los santos son entrados a la iglesia. Los *Albazos* junto con sus invitados participan del *solischay* que tiene lugar ese mismo día al atardecer (ver el subcapítulo 4.2.2).



108. Los Albazos inician el baile del *Solischay* (Tinta, 2022).

La población se distrae en la feria que se ha instalado en la plaza del pueblo, se aprovecha para compartir un momento en familia, se compran utensilios de cocina de cerámica como vasos, platos, jarrones para chicha, ollas, entre otras piezas a los artesanos locales, también se aprovecha para comprar prendas vestimentarias “modernas” a los comerciantes. La señora Antolina refiere que muy pocos compran el vestido de Tinta para el *Solischay*, es en el carnaval cuando compran más.

Vestido de fiesta

Para el día del *albazo*, los asistentes sobre todo de edad avanzada, pero también algunos adultos y jóvenes usan el vestido de fiesta tradicional. Los tinteños²⁰⁷ indican que “la ropa típica se viste en Carnaval y en el *albazo*”. El día del *albazo* los novios y los familiares cercanos lucen el vestido tradicional de fiesta “de luces” que es la “ropa de chola tinteña” y “la ropa de cholo tinteño”. El vestido de fiesta tradicional de las novias es el más ostentoso, llevan lliclla, jubón, pollera adornados con *maquinasqa*, lentejuelas hilos plateados, según la bordadora Antolina esas piezas vestimentarias están bordadas a la moda y a pedido del cliente, cuestan entre mil quinientos y dos mil quinientos nuevos soles, dependiendo de la cantidad de bordados, acompañan el traje con un sombrero de fieltro oscuro adornado con mostacillas y cintas alrededor de la copa, de la lliclla cuelgan cintas de colores, visten zapatos de tacón mediano, de una de las *Albazos* es sandalias y de la otra taco cuña. Como accesorios llevan un pañolón y banda decorada con grecas doradas y plateadas con figuras redondas y flores con la inscripción “Albazo 2022” (imagen 109). Se dice que antes las mujeres *Albazos* vestían sus mejores trajes, se cambiaban de traje hasta en tres oportunidades, llevaban hasta siete polleras, lucían alfileres de plata y botines de charol²⁰⁸. Los novios usan camisa, *parwachu* (saco corto), *buchas pantalón* con menos adornos bordados, acompañan el vestido con un sombrero de fieltro adornado con mostacillas y cintas alrededor de la copa, del saco cuelgan cintas de colores. Llevan los mismos accesorios que las mujeres, pañolón y banda con adornos de grecas doradas y plateadas sobre el que cuelgan cintas de colores. La pareja de antiguos *Albazos* usan el vestido de fiesta tradicional, el varón con el vestido de fiesta tradicional parcial y la mujer con el vestido de fiesta tradicional completo, sin mucho adorno.

²⁰⁷ Conversación personal con Angelino (Tinta, 4 agosto 2019) y J. Huancachoque (Tinta, 4 agosto 2019).

²⁰⁸ Comunicación personal con Yesmih Q. (25 años aprox. Tinta, 8 agosto 2019).



Imagen 109. El vestido de la pareja de *Albazos* 2022.

Los familiares de los *Albazos* también visten el vestido de fiesta tradicional con bordado policromo, algunas de las mujeres llevan lliclla, jubón, pollera, sombrero de paño y zapatos, otras visten estas mismas prendas más la *unkuña t'ika pally*, mientras que otras visten con el traje de fiesta de “transición” cárdigan, blusa, *maquinasqa* pollera, medias nylon, zapatos y sombrero de fieltro; los varones usan el vestido de fiesta de “transición”, *poncho t'ika pally* blanco, camisa, pantalón de vestir, zapatos y algunos sombrero de paño, otros lucen el vestido de fiesta “moderno”, traje sastre y camisa, sin corbata. Las mujeres que hacen bendecir los granos llevan el vestido de fiesta tradicional completo: lliclla, jubón, pollera, *unkuña t'ika pally*. La población sobre todo la de mayor edad usa el vestido de fiesta tradicional completo de estilo “antiguo”, de color negro y no tan adornado con bordados, visten la lliclla desde la cabeza, calzan ojotas o mocasines y llevan *unkuña t'ika pally*, sus piezas vestimentarias no son tan adornadas como las de los *Albazos* que están completamente bordados que dejan ver ligeramente el color de la pollera. Los varones de mayor edad llevan el vestido de fiesta tradicional parcial, camisa, suéter de lana sintética, *buchas pantalón*, sombrero de paño, algunos calzan zapatos y otros ojotas. El vestido de estos varones es negro ligeramente adornado en comparación con el vestido de los *Albazos* varones.

La población viste con los diferentes tipos de vestido de fiesta, tradicional, moderno y de “transición”, así como sus variaciones, completo y parcial. Los tinteños aprovechan para comprar ropa moderna (polos, *blue jeans*, buzos, suéteres, cazadoras de materiales diverso para varones y mujeres, faldas, blusas, cardiganes, zapatos, zapatillas), prendas de la moda de transición (enaguas, polleras, blusas) sombreros (de paño, de paja sintética, cachitos) y tejidos en fibra sintética (*unkuña t'ika pallay*, *poncho t'ika pallay* y otras *unkuñas* industriales) a los comerciantes que vienen a la feria del pueblo.

4.3. Celebraciones no católicas

4.3.1. El carnaval en San Pablo y Santa Bárbara

El carnaval es una fiesta traída por los españoles al Perú. La imposición de esta fiesta a la población indígena, creemos que no fue estricta porque no es una celebración católica. Sugerimos que el carnaval español (días de compadres y comadres, ritos de cortejo: bailes de jóvenes, lujuria, risa, banquetes opíparos, juego con agua y harina) se amalgamó con las celebraciones incas²⁰⁹ relacionadas con la maduración de las plantas y con el sacrificio de los animales, dando origen al “carnaval andino” que se celebra actualmente en los pueblos de San Pablo y de Tinta. Esta fiesta es una de las más importantes del calendario festivo, por un lado está relacionada con el ciclo de la *pachamama*²¹⁰ y la cosmovisión andina, y por el otro, es una fiesta que permite al pueblo vivir “su segunda vida [...] bajo las leyes que rigen el carnaval” (Bajtin 2003: 10). Entendemos al carnaval de San Pablo como la fiesta de la alegría, seducción, encuentro amoroso, juego, retorno al pueblo, rituales de fertilidad de los animales y la tierra, y del agradecimiento y solicitud de protección a las divinidades andinas (*apu* y *pachamama*). San Pablo es conocido por los carnavales, se autodenomina como “la tierra de los carnavales y cuna de la bandurria”. El carnaval se celebra desde una semana antes del miércoles de ceniza (inicio de la cuaresma) hasta el primer domingo de las tentaciones.

El carnaval inicia con las celebraciones rituales andinas. En las comunidades de pastores alto-andinos de Santa Bárbara (San Pablo) se celebra el ritual propiciatorio de camélidos llamada *uywa phistay* (fiesta de los camélidos), desde el miércoles, antes del jueves

²⁰⁹ Flores Ochoa *et al.* (2009: 20) presenta una lista de las celebraciones incas basadas en la información de los cronistas Cristóbal de Molina “el cuzqueño” (1575) y Felipe Guamán Poma de Ayala (ca.1615), las celebraciones que se realizan en los meses de febrero y marzo son: *pachapucu* (febrero “época de maduración”) y *paucarguara* (marzo “tiempo del florecimiento”) mencionadas por de Molina, y *paucar Uarai Quilla* (febrero: “mes de la maduración”) y *pachapucuy* (marzo: “mes de los sacrificios”) referidas por Guaman Poma. Estas celebraciones coinciden con la celebración del carnaval hispano.

²¹⁰ *Pachamama* es el nombre que recibe la tierra cultivada. Es considerada la divinidad femenina.

de comadres hasta el viernes. Jorge A. Flores Ochoa (1977: 212) refiere que esta celebración es “una ceremonia muy compleja y muy larga” y el rito propiciatorio dura varias horas y a veces días. En esta ceremonia la familia de pastores solicita y agradece a los *apus* por el aumento del rebaño de camélidos, los pastos y la protección de dichos animales. El responsable de realizar las ofrendas, libaciones (*ch'allas*), oraciones rituales y de manipular los objetos sagrados del *uywa q'epi* (paquete sagrado de los animales) es el hombre de mayor edad de la familia.

La familia nuclear y extendida se reúne en la habitación principal del hogar para realizar diferentes acciones rituales: ofrendas a los *apus*, quienes son considerados dueños de los rebaños; purificación y libación a los *enqaychus* (representaciones naturales en piedra de las alpacas) para conservar el *enqa*, que es el principio generador y vital (Flores Ochoa 1974); invocaciones rituales a los *apus* en las que se solicitan la protección y reproducción de su rebaño, mayor cantidad de pastos, éxitos en las ferias ganaderas; y se hacen libaciones con aguardiente y se mastican hojas de coca. El jueves al alba, las alpacas son llevadas al corral próximo a la vivienda. El oficiante junto a su familia va al corral, llevando el paquete ritual²¹¹ (*uywa q'epi*) que contiene los objetos más valiosos de los pastores. Las acciones rituales comienzan con el marcado (*marqasqa*) de los animales, cortándoles un pedacito de la oreja, seña que permitirá a los pastores identificar a sus animales de los de otros rebaños. Después “se pone el collar” de lana a las alpacas (*wallqanchi*) que han nacido este año para protegerlas y “se hace casar” a una pareja de alpacas (*kasarakuy*), unión simbólica que propicia la fertilidad de los animales. El padrillo (*hayñachu*) es objeto de atención, se hacen figuras geométricas con arcilla roja sobre su lomo, se le adorna con flores y harina de color, y se le purifica con el humo de plantas aromáticas. Finalmente algunos varones tocan zampona y una flauta larga (*tarqa*) y los demás participantes bailan mientras los animales abandonan el corral. El último día de celebración es el viernes, se realiza el marcado de los ovinos en el corral.

²¹¹ El paquete ritual está conformado por diversos objetos sagrados: *inqaychu* (representaciones naturales en piedra de las alpacas), *illas* (representaciones talladas en piedra de alpacas), *khuya rumi* (piedras consideradas dadas por el rayo), un par de *qero* (vasos ceremonial masculino y femenino), conchas marinas (*spondylus*), tejidos (*missa unkuña* que “protege” a los *inqaychu*, *kipunas*, *ch'uspas*), cuerdas (*waraqas*) y *pukuchus* (bolsas de cuero de alpacas bebés). En un trabajo previo se ha abordado el carácter ritual de estos objetos, su uso y significado (Santisteban-D. 2020).



Imagen 107. Purificando al padrillo en el corral (Pampachaqa, Santa Bárbara 2011).

Hay otros dos rituales colectivos realizados por la comunidad de agricultores, uno es la “visita al pastizal” (*pastal muyuy*) de propiedad de la comunidad, tiene lugar el “lunes de carnaval”, con este ritual los agricultores saludan a la *pachamama* y los *apus* ofreciéndoles libaciones para solicitarles pastos para sus animales (vacunos y ovinos), al mismo tiempo que reafirman su propiedad comunal de la tierra. Las autoridades tradicionales y comunales se dan cita en el local de la comunidad, desde donde comienzan a recorrer las tierras de la comunidad, acompañan su recorrido con música hasta la pampa de Soltera que es el pastizal más importante. Ahí las autoridades tradicionales tocan los *pututus*, saludan y ofrecen libaciones de aguardiente y chicha a la *pachamama* y los *apus*. Por la tarde las mujeres se unen a la celebración, comparten el almuerzo, después del cual tocan la música de carnaval, los varones y las mujeres bailan y cantan canciones del carnaval. La celebración termina en la plaza del pueblo, los participantes bailan y cantan hasta muy entrada la noche.

El otro ritual colectivo es la “visita a la chacra comunal” (*chacra muyuy*) que tiene lugar el “miércoles de ceniza”, según la tradición católica el carnaval ya terminó y comienza la cuaresma, pero en San Pablo se pasa por alto esta celebración porque el carnaval continúa. Con este ritual los agricultores agradecen a la *pachamama* por las primeras cosechas y le piden que las cosechas importantes de los meses de abril y mayo sean abundantes. Los varones y mujeres de la comunidad precedidos por las autoridades tradicionales van a la chacra comunal, en el camino los varones tocan las bandurrias y quenenas. Ya en la chacra, las

autoridades tradicionales tocan los *pututus*, dos hombres designados por el *Qullana* entierran la ofrenda (despacho) a la *pachamama* y le ofrecen libaciones de aguardiente y chicha, mencionando los nombres de los cerros que rodean la comunidad. Los mismos hombres adornan a la chacra con mixtura, harina de color y confeti, los asistentes ofrecen también libaciones a la tierra. Antes de retirarse los hombres cosechan plantas de maíz que entregan a los asistentes que los llevan cargados en ponchos y/o *unkuñas*. En el camino de retorno, las mujeres cantan y bailan, mientras los varones tocan las bandurrias y quenás. Al llegar a la plaza principal, los campesinos amarran todas las plantas de maíz que traen y bailan alrededor de ellas, mientras se las purifican con el humo de plantas aromáticas, se bebe aguardiente y chicha. Los campesinos que no pudieron ir a la chacra, se unen a la celebración. Se quedan en la plaza bailando y cantando hasta muy tarde.



Imagen 108. En el pastizal y la chacra de la comunidad (San Pablo).

La fiesta del carnaval sampablino entendida bajo la propuesta de Bajtin de “la segunda vida del pueblo” dura una semana, desde el lunes de carnaval hasta el domingo de las tentaciones, a esta semana se llama “semana de juego” o *pukllay carnaval* (carnaval como juego). Durante estos días de fiesta rigen las leyes del carnaval, se realizan concursos²¹² de carnaval, se canta y baila la danza colectiva de carnaval (*qhaswa*)²¹³, se come y bebe en

²¹² Los concursos carnavalescos existen aproximadamente desde los años 1980 y son organizados por la municipalidad distrital de San Pablo. Los concursos son eventos públicos que su creación estuvo motivada por el Estado con el objetivo de registrar la música y la danza de los pueblos del Perú” y de construir “una identidad nacional verdaderamente integrada que asume la variedad de culturas de la realidad peruana, promoviendo la creación de una identidad que englobe a todos los peruanos” (INC 1977: 3).

²¹³ El término *qhaswa* es de origen quechua. El cronista Bernabé Cobo (1653) refiere que *qhaswa* “es una danza de forma circular en la que los varones y las mujeres están cogidos de las manos y dan vueltas en círculo”, por su parte el también cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (¿1615?) cuando se refiere a la música y la danza inca indica que la *qhaswa* es “una canción alegre”. El estudio contemporáneo de Thomas Turino (1983) indican, en efecto, que la *qhaswa* es una danza precolombina donde los hombres y las mujeres bailan formando un círculo, acompañada de música y canciones. Para César Itier (2008)²¹³ la palabra *qhaswa* designa “una canción y una danza de carnaval ejecutada por mujeres y varones tomándose de las manos” (comunica personal, Paris 2008).

exceso, los jóvenes se reencuentran y coquetean entre sí a través de las canciones que tienen contenidos sexual y erótico, los sampablinos migrantes retornan al pueblo, es el momento del reencuentro con la familia y paisanos, las mujeres visten de “cholas sampablinas” y los varones tocan la bandurria y visten de “cholos sampablinos”.

El lunes de carnaval es la “apertura oficial” del carnaval con la *qhaswa* en la plaza de las autoridades oficiales en compañía de las autoridades tradicionales. El martes de carnaval hay más sampanlinos que retornan de Lima, Arequipa, Cuzco y Puno. Por la tarde tiene lugar el concurso “Festival de la Bandurria de Oro”, los participantes son de las comunidades sampablinas y del pueblo quienes muestran sus habilidades para tocar la bandurria *marimachu*²¹⁴, siendo calificados por los “maestros de la bandurria”²¹⁵. Algunos concursantes participan en la categoría individual, tocan y cantan al mismo tiempo, y otros en la categoría mixta, acompañados por una mujer que canta y baila. Los varones de todas las edades llevan consigo la bandurria para invitar a bailar a las mujeres. Se forman grupos de baile en la plaza y tiendas, se alegran bailando y bebiendo el retorno al pueblo y reencuentro con los suyos.

El miércoles de carnaval tiene lugar el concurso “Qhaswa entre comunidades” con la participación de las comunidades de San Pablo, entre ellas Santa Bárbara e Inkaparte. Cada una de las delegaciones está integrada por bailarines varones y mujeres, músicos y una cantante. Los jueces son sampablinos que “conocen las costumbres y tradiciones verdaderas del pueblo”, determinan a la delegación ganadora en función al número de participantes, la música, la canción, la uniformidad, “autenticidad” y “antigüedad” del vestuario, y la coreografía. Acerca de las coreografías de la danza como la *qhaswa* de carnaval, Itier indica que “son creaciones modernas estilizadas fundadas en la tradición indígena” (1995:33). Casi siempre la delegación ganadora es de Santa Bárbara por ser una de las comunidades más alejadas del pueblo, cuya danza, coreografía y vestido son considerados como “antiguos”, “auténticos” y “tradicionales”. Después del concurso la población en grupos baila los carnavales (*qhaswa*) en la plaza y calles, hasta muy tarde y algunos hasta la madrugada. El jueves de carnaval los sampablinos de todas las edades bailan en las calles y la plaza, casi todos los varones llevan una bandurria y las mujeres visten el “vestido de chola”. En los

²¹⁴ En San Pablo la bandurria recibe el nombre de *bandurria marimachu* que es más grande y tiene más cuerdas que la bandurria clásica. *Marimachu* es un término quechua que designa a las mujeres con un comportamiento masculino.

²¹⁵ En San Pablo se llama “maestros de la bandurria” a los expertos en la ejecución de este instrumento, aunque muchos de ellos también la fabrican.

puestos ambulantes instalados en la plaza, los pobladores beben y comen, mientras se divierten.



Imagen 109. En carnavales, los jovenes y los residentes sampablinos.

Viernes es el día más festivo de la semana de carnaval, se efectúa el “Concurso Carnavalesco Qhaswa San Pablo” que es el más importante de la provincia de Canchis, con la participación de las delegaciones ganadoras de los concursos carnavalesco de las localidades de San Pablo, de Tinta, de San Pedro, de Checacupe, de Pitumarca, de la provincia de Canas y de agrupaciones culturales de la provincia. Las delegaciones deben presentar su coreografía al jurado calificador y hacer un recorrido por las calles establecidas (*pascalle*). La delegación ganadora es elegida bajo el mismo principio de “autenticidad”, “antigüedad” y “tradicionalidad” del concurso entre comunidades. En la plaza hay puestos ambulantes de comida, bebida, pequeños juegos de azar, de venta de ropa tradicional y de golosinas, donde los sampablinos y visitantes se reúnen y observan el concurso. Para los sampablinos este es un concurso más, porque ellos continúan festejando “su carnaval”, bailando con su pareja, familiares, amigos o paisanos, se apoderan de la plaza que es el epicentro de la fiesta, siguiendo a Bajtin los sampablinos están viviendo en la segunda vida del pueblo, bajo las leyes del carnaval hasta las primeras horas del sábado.

Los dos últimos días de carnaval, los pobladores continúan bailando aunque en menor cantidad porque los sampablinos comienzan a retornar a sus localidades de residencia, las agrupaciones culturales participan en los concursos carnavalescos de los otros pueblos.

El vestido de carnaval

Los sampablinos llaman al vestido de carnaval de forma genérica “traje de carnaval”, al de la mujer se llama “ropa de chola sampablina” o *p’asña p’acha* (ropa de mujer joven) y al del varón “ropa de cholo sampablino” o *maq’t’a p’acha* (ropa de joven varón). El vestido de carnaval no es otro que el traje de fiesta tradicional completo más accesorios como montera masculina y femenina, la *waraqa* de las mujeres (cuerda trenzada que puede o no llevar adorno de pompones de lana de colores) y la bandurria de los varones. Los sampablinos se preparan para el carnaval verificando que su traje este en buen estado, de no ser el caso se ha de renovar pieza por pieza de preferencia por una “más moderna” o de “luces”, o se renueva el traje completo. Son sobre todo las mujeres las que ahorran dinero de la venta de sus cosechas o de la venta de sus camélidos para adquirir la “ropa de chola sampablina” completa (lliclla, jubón y pollera) que cuesta entre mil y dos mil nuevos soles dependiendo del bordado con máquina, o alguna pieza vestimentaria que oscila entre ciento veinte y quinientos nuevos soles. Se compra anticipadamente el traje de carnaval en el mercado y tiendas de Sicuani o en el festival de Raqchi. Según los sampablinos antes la madre tejía un *pallay poncho* y una *unkuña* para regalar a sus hijos cuando se iban a casar, actualmente se siguen regalando estas prendas pero hay muy pocas mujeres que sepan tejer en telar de cintura, por lo que ahora las mandan a tejer con tejedoras de las comunidades o las compran en los mercados y festivales locales. En las comunidades de pastores de camélidos, Sonia²¹⁶ una joven pastora nos comenta que después de la trasquila de las alpacas (noviembre) se separa la lana para la venta y para tejer, las madres comienzan a tejer el poncho y la *unkuña* en diciembre, para regalarles a sus hijos solteros en el carnaval. Otras madres procuran la “ropa de chola sampablina” para sus hijas solteras, como la pastora Natalia²¹⁷ que compró este vestido para su menor hija de quince años que lo estrenó en su primera *qhaswa* de carnaval.

Las mestizas que aún quedan en el pueblo alistan dos trajes de fiesta, el vestido de fiesta de mestiza y la “ropa de chola sampablina” que lucirán durante la semana de carnaval, irán alternando el uso de estos vestidos, vestirán con la “ropa de chola” para la *qhaswa* y con el traje de mestiza para estar en el pueblo y encontrarse con sus parientes y amigos²¹⁸. Por su parte los varones se preparan afinando sus bandurrias, alistan los *hatun pallay ponchos* y la “ropa de cholo sampablino”, si no la tienen lo adquieren también en Sicuani o lo mandan a

²¹⁶ Comunicación personal con Sonia Irco (Comunidad de Machaqoyo-Irubamaba, San Pablo).

²¹⁷ Comunicación personal con Natalia Quispe (Comunidad de Tuca, San Pablo)

²¹⁸ Comunicación personal con Fidelia Ttito (San Pablo).

confeccionar con los costureros. Cuando el presupuesto no es suficiente se prestan o en última opción alquilan el traje, esta última modalidad se va haciendo más común entre los jóvenes.

En el ritual de la “fiesta de los camélidos” el vestido “obligatorio” es el tradicional, los varones visten por lo menos alguna prenda tradicional, poncho antiguo o *hatun pallay poncho*, chaleco bordado con máquina, *ch'ullu*; por su parte hay algunas mujeres que llevan el vestido cotidiano de “transición” y otras el vestido tradicional de tipo antiguo. No obstante para la celebración en el corral todos los participantes deben de vestir con el atuendo de fiesta tradicional o llevar alguna prenda como poncho, chaleco o *ch'ullu* los varones y *maquinasqa pollera* o lliclla las mujeres. La dueña del rebaño vestía con la ropa tradicional “antigua” y usaba la lliclla de forma tradicional, cubriéndose la cabeza. Para la “visita al pastizal” las autoridades tradicionales llevan el vestido tradicional parcial junto con sus símbolos de autoridad. Las mujeres que llegan a la merienda llevan el vestido cotidiano de “transición”, de mestiza y las más jóvenes visten a la moda, todas llevan *unkuña* y sombrero de fieltro, de tela o de copa alta. Para la *qhaswa* en la pampa, las mujeres se cambian con la “ropa de chola” o con la pollera bordada que han llevado en su *unkuña*. Para la “visita a la chacra”, las autoridades tradicionales usan el vestido de fiesta tradicional parcial y llevan consigo sus emblemas de autoridad, los comuneros también usan este mismo vestido o el vestido de carnaval.

En la “apertura oficial” las autoridades oficiales y tradicionales llevan el vestido de carnaval sin emblemas de autoridad, los varones *ch'ullu*, *hatun pallay poncho*, chaleco, camisa blanca, *buchas pantalón* y bandurria, las mujeres lliclla, *unkuña*, jubón, pollera y *waraqqa*, algunos calzan ojotas y otros zapatos. En el concurso “Bandurria de oro” y concurso “Qhaswa Carnaval inter comunidades” los animadores y jurados llevan el vestido “moderno” que cubren con el *hatun pallay poncho*. En el “Concurso Qhaswa San Pablo” las autoridades tradicionales y oficiales usan el vestido de fiesta tradicional parcial y sus emblemas de autoridad. Los jurados que no son de San Pablo llevan el vestido de fiesta moderno.

Los participantes en los concursos llevan el “vestido de carnaval”. Los varones en el concurso de bandurria lucen la “ropa de cholo sampablino” y cuando las mujeres los acompañan visten la “ropa de chola sampablina”. En los otros dos concursos de *qhaswa* se lleva el “traje de carnaval”, el vestido que las agrupaciones de las comunidades visten es de su uso personal y parte de su guardarropa, es también el atuendo de fiesta que lucen en eventos

especiales en la comunidad, pueblo o cuando van a la ciudad en representación de la comunidad, por lo que los adornos de las polleras, llicllas, jubón, chalecos, *buchas pantalón* y sombreros son de gusto personal, el color y los materiales del bordado varían. Mientras que el vestido de las agrupaciones culturales es “uniforme”, es decir las piezas vestimentarias son del mismo color y tienen los mismos adornos porque son confeccionados para el concurso, en el que la uniformidad es importante. Estos trajes son por lo general imitación de las ropas “antiguas”, con bordado monocromo que es considerado como “tradicional”, “verdadero”, y “auténtico”, incluso para resaltar estas características del traje se utilizan algunos materiales como piel de camélidos o lana sin hilar para cubrir las ojotas que le dan una apariencia más “antigua”, visten la lliclla desde la cabeza y llevan la cuerda trenzada sin pompones de colores para bailar (*waraqqa*).

Entre los sampablinos hay diferencias en el “vestido de carnaval”, por un lado está la generacional entre jóvenes y adultos y de estatus entre solteros y casados, y por el otro, se tiene el de la residencia, entre sampablinos que viven en el pueblo y los que residen en otras ciudades de Cuzco y del Perú. Así tenemos que la ropa de los jóvenes es más bordada y colorida en comparación con la de los adultos que es un poco más sobria y con menos bordados. Por su parte las solteras visten prendas más llamativas, bordadas con colores vivos e hilos de luces, a veces están decoradas con lentejuelas, mostacillas y, excepcionalmente, con grecas (doradas o plateadas), llevan la *unkuña* blanca y calzan ojotas. Los jóvenes visten, por lo general, con la “ropa de cholo sampablino”, en caso que no logren conseguir un *hatun pallay poncho* llevan un poncho de confección industrial y la bandurria. Los sampablinos adultos si bien llevan el vestido de carnaval, muy pocos son los que llevan ojotas, prefieren llevar zapatos de vestir, usan sombrero de fieltro cuya copa puede estar adornado con una cinta tejida con pompones de colores alrededor de la copa. Las mujeres lucen en el carnaval la *maquinasqa pollera* que es más larga que la pollera de las solteras, *jubón* y *lliclla*, estas prendas están ostentosamente adornadas con cintas, grecas mostacillas y lentejuelas, llevan *unkuña* blanca y la *waraqqa* para la *qhaswa*. Los varones visten con el *hatun pallay poncho* blanco, sombrero de fieltro, a veces *ch'ullu* y chaleco, combinan estas prendas tradicionales con el vestido de fiesta “moderno” chaqueta de piel o de tela, camisa, pantalón de tela *cardif* o *blue jeans*, zapatos y llevan consigo la bandurria.

Los sampablinos que retornan al pueblo visten también el “traje de carnaval” que se distingue de los sampablinos del pueblo y de las comunidades por el número de piezas

tradicionales que viste, el color, adorno, motivos bordados y por los zapatos. El vestido de los varones no tiene tantas combinaciones ni presenta “innovaciones” o novedades tan resaltantes como el vestido de las mujeres, éstos visten principalmente con el *hatun pallay poncho*, *ch’ullu*, sombrero de fieltro adornado con *waraqa* en la copa y llevaban siempre consigo la bandurria, son muy pocos los que visten la “ropa de cholo sampablino”. Las sampablinas cuando retornan para el carnaval visten la “ropa de chola sampablina” acompañada por el sombrero de fieltro adornado con *waraqa* alrededor de la copa, medias nylon y zapatos que pueden ser sandalias de tacón, zapatos de tacón mediano, bailarinas, mocasines y sandalias.

En el carnaval del 2013 el “traje de carnaval” de un grupo de sampablinos migrantes tenía adornos novedosos que hacía que destaque el sistema vestimentario. Las mujeres llevan el vestido de carnaval “de luces”, la *maquinasqa pollera* de luces está casi bordada por completo, las llicllas están adornadas con grecas, la *unkuña* de una de ellas es celeste, color que no es de carnaval, una calza sandalias blancas y la otra, zapato de tacón pequeño. En el 2011, en un grupo de sampablinas migrantes había una de ellas que destacaba por la singularidad de su “ropa de chola sampablina”, era de color lila, diferente a los colores tradicionales del vestido (negro, rojo, verde, rosado), el jubón tenía mangas tres cuartos y llegaba más bajo de la cintura, la *unkuña* era celeste, color no habitual de la *unkuña* sampablina de carnaval. Mientras que la “ropa de chola sampablina” de las otras mujeres era el tradicional, sus polleras eran de “luces” adornadas con grecas dorada y plateada, el color de la *unkuña* era también celeste. Sólo la mujer mayor llevaba la ropa de chola” habitual, *unkuña* blanca, jubón y *maquinasqa pollera*. Todas llevaban la *waraqa* para la *qhaswa*. En el carnaval del 2006, en un grupo de sampablinas migrantes una de ellas no vestía la “ropa de chola sampablina”, sino llevaba un jersey en lana de fantasía blanca, pollera de damasco blanco, sandalias de tacón, pero vestía la *unkuña* blanca y la *waraqa*, prendas que le permitían sentirse parte de la fiesta. Mientras que las otras mujeres si vestían la “ropa de chola sampablina”. Las sampablinas migrantes tienen más libertades para combinar el vestido de carnaval y hacerles innovaciones en el aderezo vestimentario, en el color, en la forma que después tal vez serán imitados o no por las jóvenes sampablinas.



Imagen 110. Sampblinas residentes el “viernes de carnaval”.

4.3.2. *Solischay* en Tinta

El *Solischay* es una danza tradicional de Tinta, junto con el *Paras* que se baila en San Juan (23 de junio). Juan Tuero indica que éstas eran danzas carnavalescas (2006: 63). El *Solischay* es como una *qhaswa* que hace referencia a un canto y baile, es una danza colectiva que bailaban los indígenas. En función de las letras de la canción y de la tradición oral, esta danza sería el baile de la felicidad de tener “la moneda Sol”²¹⁹, para gastar y disfrutar libremente con los amigos, familiares y enamorar a las mujeres. Antiguamente los campesinos no tenían fácilmente acceso al dinero, por lo que poseer una moneda no sólo era importante por su valor económico sino también por el simbólico, ya que su posesión era motivo de alegría y satisfacción que lo expresaban comprando en las tiendas ya sea bebidas alcohólicas como vino o aguardiente que compartían entre ellos, alimentos y algunos vestidos. A los centavos les llamaban *tustun*²²⁰. Este término *solischay* está conformado por la palabra castellana “soles”, en el Perú “Sol” es la denominación de la unidad monetaria, y por los

²¹⁹ La unidad monetaria “Sol” aparece en 1864. La serie de esta unidad monetaria contemplaba cinco monedas de oro “Diez dineros o Un Sol, Dos, Cinco, Diez y Veinte Soles”, y dos piezas de cobre “de Un Centavo y Dos Centavos cuyo anverso estaba ocupado por un sol radiante”. Posteriormente, en 1931 aparece la unidad monetaria “Sol de Oro” con la fundación del Banco Central de Reserva del Perú. Sobre los billetes y monedas que emitió el Banco Central de Reserva del Perú se indica que: “En 1933 se mandó imprimir la primera serie de billetes propios del Banco Central de Reserva, serie consta de cuatro valores: 5, 10, 50 y 100 Soles de Oro. Éstos fueron impresos en la American Bank note Company de Nueva York con los mismos diseños que se habían utilizado para los valores equivalentes en Libras del Banco de Reserva. **A estos billetes hay que agregar una pieza de 1 Sol** producida por el mismo impresor en 1935 y **otra de 50 Centavos** que imita el diseño del anterior pero impreso en la imprenta de Carlos Fábri en Lima” (Dargent Chamot 2018: 286, 387. La negrita es nuestra).

²²⁰ En comunicación personal con la señora Antolina Cáceres dice que: “en Tinta a las monedas de 5, 10 y 20 centavos se llamaban *tustun*”.

sufijos quechua “-cha” que es el diminutivo e “-y” que indica la posesión de la primera persona, entonces *solischay* se traduce como “mi solcito”.

El 26 de agosto por la tarde, después del *albazo* del Patrón San Bartolomé tiene lugar el *Solischay*, que puede ser entendida como el fin de fiesta de esta celebración en vista de que se baila después del *albazo*. El *Solischay* como tal comienza después del baile *Solischay* de los *Albazos*. Los profesores y alumnos del Instituto Túpac Amaru de Tinta²²¹ son quienes inician el *Solischay*, están organizados en diferentes grupos, quienes bailan alrededor de la plaza. Los profesores bailan como *qhaswa* (formando dos líneas horizontales, una de mujeres y otra de varones) y los alumnos bailan en *qhaswa* pasacalle (dos líneas verticales, mujeres y varones) como en los concursos del carnaval de San Pablo. Cada uno de los grupos está conformado por mujeres que bailan y cantan, y por varones que tocan bandurria y quena al mismo tiempo que cantan.

En el *Solischay* participan todos los tinteños, no hay restricciones de edad ni de estado civil (soltero, casado o viudo). Los tinteños bailan en grupos menos números que los del Instituto, los grupos de *Solischay* son desde dos integrantes a más, conformado siempre por varones y mujeres de distintas edades, aunque hay una preferencia de juntarse por generaciones. Los grupos bailan de preferencia en la plaza y en algunas calles adyacentes a ésta, de vez en cuando se detienen en algunas de las tiendas y restaurantes ubicados en la plaza o en los caramancheles que expenden comida y bebida instalados en el centro de la plaza, ya sea para cantar, bailar, beber y saludarse entre conocidos, ya que hay tinteños que retornan al pueblo para participar de las celebraciones religiosas del patrón San Bartolomé y de la virgen de las Nieves.

El vestido de fiesta del *Solischay*

La población luce el vestido de fiesta tradicional, las mujeres visten el traje de fiesta tradicional completo: jubón, pollera, *unkuña*, lliclla, *waraqá* y calzan balerinas, mocasines u ojotas. En esta ocasión la lliclla no tiene una función utilitaria sino que cumple una función decorativa del conjunto vestimentario, ella cuelga de la *unkuña* que se lleva cargada en la espalda. Por su parte los varones también usan el vestido de fiesta tradicional completo:

²²¹ Nombre del Instituto es: Instituto Superior Público Túpac Amaru de Tinta (ISPTAT).

chaleco, jubón, camisa, *buchas pantalón*, *pallay poncho*, calzan zapatos de vestir u ojotas, completan el vestido con una bandurria o quena para tocar y cantar el *Solichay Solis*.

Aunque los tinteños refieren que en el *Solischay* se lucen “las ropas típicas multicolores”. No todos los que participan de la celebración usan el vestido de fiesta tradicional, hay otros que llevan el vestido de fiesta tradicional parcial, los varones llevan *pallay poncho* encima del vestido moderno (camisa, jersey, cazadora, pantalón sastre o *blue jeans* y zapatos) y las mujeres acompañan el sistema vestimentario de transición con *unkuña* y *waraqa*, y otras usan *maquinasqa pollera*, *unkuña* y *waraqa* con o sin pompones multicolores.

Los jóvenes que no tienen el “vestido de chola”, alquilan a los bordadores del pueblo. El alquiler oscila entre diez y doce nuevos soles, dependiendo del bordado del vestido y de su uso. Llegó al taller de la bordadora Antolina un hombre de mediana edad que deseaba alquilar el “vestido de cholo tinteño” para bailar el *Solischay*, pero sólo pudo alquilar un chaleco ya que era la sola pieza vestimentaria disponible. Esta misma señora nos comenta que un vestido nuevo puede costar entre mil y dos mil nuevos soles, precio que hace poco accesible sobre todo a los jóvenes, por ejemplo la joven Yesmih²²² nos indica que “aún no tienen la ropa de chola, espera comprárselo pronto para lo que está ahorrando”. Esta joven nos comenta que antes las madres regalaban a las hijas *unkuña* y “vestido de chola”, y a los hijos *pallay poncho* y “vestido de cholo” cuando iban a casarse, como sucedía en San Pablo. Esto hecho permitía a los jóvenes tener el traje tradicional de Tinta.

La bordadora Antolina recuerda que cuando ella era joven todos, varones y mujeres, casados y solteros se vestían con el traje típico para el *Solischay*. Por otra parte una señora de mayor edad recuerda haber visto bailar el *Solichay*, aproximadamente en los años ‘40s, a los indígenas y las mestizas de Tinta, indica que “los indígenas vestían con su ropa de chola y las mestizas llevaban pollera de casimir, blusa de seda, mantón de manila y sombrero de copa alta”. No se ha observado a las mestizas que refiere la señora de mayor edad en el *Solischay* de 2019 a pesar que si estaban presentes en la celebración de San Bartolomé, tal vez ellas hayan estado vestidas con la “ropa de chola tinteña”, pero si se ha observada al conjunto de la población que continua vistiendo con el traje tradicional.

²²² Conversación con Yesmih Q. (Tinta, 8 de agosto 2019)

4.4. Eventos especiales

4.4.1. “Festival Folklórico de Raqchi”

El Festival tiene lugar el tercer domingo de junio en la explanada contigua al sitio arqueológico de Raqchi²²³, donde se encuentra el Templo inca de Wiraqocha²²⁴. Este festival se denomina “Festival Folklórico Internacional de Raqchi”, es uno sino el más importante de los festivales folklóricos de la provincia de Canchis desde su creación en 1968. Se busca promover, por un lado, las expresiones culturales indígenas y contribuir al conocimiento, valoración y difusión de la cultura viva de los pueblos como: vestido, danza, música, costumbres y tradiciones. Y por el otro, promover el turismo e incentivar a la producción artesanal de cerámica, textiles, vestidos y joyería en plata (cf. Tuero 2006). Dos de las actividades más importantes de este festival son: la elección de la *Hatun Aclla* (“Joven de gran belleza”) o Belleza Indígena y el concurso de danzas folklóricas de la provincia.

Antes del Festival de Raqchi hubo dos eventos que posiblemente sirvieron de base para su creación, la “Semana del Campesino Aborigen” (1957- 1961) y el “Concurso de Danzas Folklóricas interescolar” (1965-1967). Ambas eventos fueron concebidos como un homenaje al campesino y la cultura indígena. Tuero señala que en 1960 se establecieron tres categorías de concurso –belleza indígena, trajes típicos masculino y femenino, y resistencia física indígena (mini maratón)-, al año siguiente se añade el concurso de danzas y música (Tuero 2006: 70, 74). Estos concursos fueron muy bien acogidos entre la población indígena de la provincia de Canchis. Siendo así que en el Concurso de Belleza Indígena (*Hatun Aclla*) de 1959 participan cincuenta y tres jóvenes, al año siguiente se registran noventa y en 1961 hubo ochenta y tres concursantes. En la calificación de las participantes se hacía hincapié en el uso del vestido típico de la comunidad, las condiciones físicas y el trato social (cf. Tuero 2006: 75). Si bien el concurso del “Vestido Indígena” tuvo gran aceptación entre las autoridades comunales, porque tenían la responsabilidad de seleccionar a la pareja de jóvenes para “exhibir las virtudes del traje y sean bien apreciados” y de procurar “las mejores y más

²²³ Raqchi es un complejo arqueológico ubicado en la comunidad del mismo nombre del distrito de San Pedro de la provincia de Canchis. Raqchi se encuentra a 19 kilómetros de la ciudad del Cuzco. Esta construcción inca fue dedicada a la divinidad andina Wiraqocha, también es conocida como Templo de Wiraqocha.

²²⁴ Pease en su libro *El dios creador andino* sobre Wiraqocha indica que es “el dios creador cuzqueño”, es “la divinidad creadora andina más antigua, y que aparece con distintos nombres en la más amplia área de difusión es Wiraqocha, cuyo culto puede ser ubicado en una amplia región que se extiende desde el altiplano Perú-boliviano a la región central del Perú de hoy, con ramificaciones diseminadas por el norte argentino y chileno, y el norte del Perú. [...] Las crónicas cusqueñas nos hablan de una creación primordial por Wiraqocha, quien creó inicialmente el cielo, la tierra y una generación de hombres que vivían en la oscuridad” (2014: 15) Sobre la divinidad creadora Wiraqocha existen otros estudios como Rowe (2003).

antiguas indumentarias” (Tuero 2006: 80). Lamentablemente este concurso no fue retomado más en el Festival de Raqchi. Mientras que el concurso de danza y música tuvo también gran aceptación entre el sector indígena debido a que los participantes podían inscribirse libremente ya que no existía un reglamento de bases para participar. La “Semana del Campesino Aborígen” fue suspendida por la situación sociopolítica difícil que vivía el Perú entre 1962 a 1964²²⁵. En 1967 se retoma la elección de la Belleza Indígena (*Hatun Aclla*), resultando ganadora Fidelia Tito Surco natural de San Pablo. En una nota del diario *El Comercio* se resalta la belleza de esta joven y se anuncia su participación en los festejos de la Ciudad de Cuzco:

“Fidelia Tito Surco, una escultural campesina de 19 años, representará a Canchis en el Concurso de Belleza Autóctona *Hatun Aklla*. Es natural de San Pablo, fue seleccionada de entre 49 competidoras. Estará participando en los festejos de la Ciudad del Cuzco, a donde viajará acompañada por los concejales Emiliano Llerena y Elmer Gamarra [...]. (El Comercio, 16.6.1967)” (Tuero 2006: 89)

El Festival Folklórico de Raqchi empezó celebrándose con la elección de la *Hatun Aclla* y el concurso de Danzas folklóricas en 1968, los ganadores competirían por el título de *Hatun Aclla* y el premio Inti Raymi respectivamente en el Concurso Folklórico Departamental a realizarse en Cuzco el 24 de junio, evento organizado con motivo del “Día del Cuzco”. En la se puede apreciar a las jóvenes candidatas (*acllas*) y a la ganadora (*hatun aclla*) luciendo sus vestidos tradicionales adornados con el *maquinasqa*, la ganadora lleva una banda distintiva, antes se le entregaba un alfiler (*tupu*) de oro y de plata.

²²⁵ Estos son años pre-reforma agraria. Se registraron movimientos campesinos y conflictos sociales sobre todo en el sur del Perú, en particular en la provincia de Cuzco. En el caso de Canchis se dio un enfrentamiento, en la pampa de Pucachupa (Sicuani), entre campesinos y las fuerzas del orden que defendían a los hacendados, con muertos y heridos.



Imagen 111. Festival de Raqchi. Elección de la *Hatun Aclla* (Raqchi 1969). La ganadora es la del medio.

Actualmente el Festival de Raqchi²²⁶ es organizado por la Municipalidad de San Pedro de Cacha (Canchis) con el apoyo de instituciones públicas y privadas. Los concursos de Belleza Indígena y de danzas folklóricas siguen siendo las actividades más resaltantes. En el concurso de Belleza Indígena participan jóvenes de los pueblos de la provincia de Canchis que han sido seleccionadas previamente en su localidad, hemos escuchado que en San Pablo la elección de su candidata es responsabilidad de la Municipalidad. Las candidatas deben de cumplir con los siguientes requisitos: ser joven, soltera, nativa del lugar, conocer las costumbres de su pueblo y hablar quechua. Las jóvenes candidatas son preparadas previamente por las profesoras, quienes las enseñan a caminar extendiendo la pollera por los extremos, a sonreír, a saludar inclinando el cuerpo y mandando un beso volado al público, a memorizar un breve discurso de presentación en quechua (Tuero 2006: 224).

El día del concurso las candidatas²²⁷ se ubican en el estrado luciendo el vestido tradicional de su pueblo, una a una se van presentando al público y jurado. Muchas de estas jóvenes ya no son analfabetas como antes, son jóvenes que tienen instrucción, algunas cursan estudios en Institutos o Universidades, son bilingües, han residido en la ciudad, lo que les da mayor seguridad y soltura al momento de presentarse, también hay jóvenes campesinas que

²²⁶ Este evento cuenta con el apoyo del DIRCETUR (Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo) en la promoción del festival, pero la organización es responsabilidad de las autoridades municipales de San Pedro, quienes determinan las bases de la elección de la *Hatun Aclla*, llamada también *Sumac Aclla* (comunicación personal con el señor Hernando Galindo S., director de Artesanía, Cuzco 2019).

²²⁷ Las candidatas son de los ocho distritos (San Pablo, Tinta, Sicuani, Checacupe, Combapata, Maranganí, Pitumarca y San Pedro) que conforman la provincia de Canchis.

sólo tienen instrucción básica, se dedican principalmente a la actividad agrícola o al pastoreo. Se ha observado que hay influencia de los concursos de belleza como *Miss Perú*, que se transmiten a nivel nacional, en la organización del concurso y en la presentación de las candidatas (*acllas*). En la elección de la *Hatun Aclla*, la contextura física (talla y peso) no es un criterio fundamental. La ganadora es aquella que luce un traje “típico”, “tradicional”, “verdadero”, “original”, “auténtico” y “vistoso”, conoce su pueblo, habla quechua y sabe desenvolverse frente al público. A la ganadora se le pone una banda con la inscripción dorada “Hatun Aclla 2022”. Se le invita a sentarse en el “estrado oficial” junto a las principales autoridades oficiales de la provincia de Canchis para observar el festival.



Imagen 112. Joven del distrito de Marangani fue la ganadora el 2022 (Canchis, Cuzco).

Los asistentes al festival aprovechan para pasar un día de esparcimiento en familia, hay puestos ambulantes de comida, bebida, artesanías y de venta de vestidos tradicionales. Seguidamente tiene lugar el Concurso de Danza, en el que participan solamente las agrupaciones ganadoras en sus respectivas categorías (escolar, comunidad, distrito, institución cultural) en concursos previos al Festival. Las agrupaciones ganadoras, siguiendo los criterios del jurado, son aquellas que tiene “originalidad, representatividad”, “no se toma en cuenta los arreglos y creaciones de nuevas danzas”, según Tuero éstos no varían desde hace muchos años (2006: 222). La “originalidad” y “autenticidad” de la vestimenta de las agrupaciones es

un criterio importante al momento de calificar y determinar a la agrupación ganadora, porque uno de los objetivos del Festival es el de revalorar las expresiones culturales como el vestido, la música y la danza. Las agrupaciones ganadoras se llevan el trofeo Qanchi de Oro.

El vestido de concurso

En el festival, el vestido tradicional es un elemento primordial en la elección de los ganadores en los concursos de belleza y de danza. Las jóvenes para el concurso deben vestir el traje típico de su pueblo que debe de ser el “auténtico” y no el “vestido de luces” ni adornos modernos, ya que corren el riesgo de ser descalificadas²²⁸. En efecto las jóvenes representantes de San Pablo y de Tinta lucen la montera, lliclla, jubón, *maquinasqa pollera*, ojotas y *waraqqa* que es un complemento vestimentario. El traje que se debe de llevar es de preferencia el “antiguo” porque según indica la joven tinteña Yesmih²²⁹ este “representa la originalidad y el estilo que lo caracteriza. El traje moderno ya es muy común que digamos, con bordados exagerados”. El jurado tiene criterios de calificación sobre el vestido tradicional que debe de ser “original”, “auténtico”, “antiguo”, de manera que mientras más “antiguo” sea el vestido será más apreciado, por lo que las jóvenes tratan de lucir el traje “más auténtico”, “más antiguo” posible, lo que no significa que no será vistoso y adornado.

Las delegaciones participantes en el concurso de danza lucen el traje tradicional, todos los integrantes llevan el mismo traje de tipo “antiguo”, ya que la uniformidad y “antigüedad” son aspectos importantes al momento de calificar a la delegación como sucede con el vestido de las delegaciones que participan en el concurso de carnaval en San Pablo.

4.4.2. “Día del Cuzco”

El 24 de junio se celebra el “Día del Cuzco”²³⁰ con la escenificación del *Inti Raymi*²³¹ (Ceremonia del Sol) que celebraban los incas, ésta coincide con el solsticio de invierno en el

²²⁸ En comunicación personal con el director de Artesanía del DIRCETUR Cuzco, Hernando Galindo, nos comenta que “una vez hubo el caso que una concursante fue descalificada porque estaba usando accesorios “modernos” como ganchos de metal decorados con simulaciones de piedras preciosas y perlas, en vez de ganchos negros que son poco visibles. En las bases se indica lo que pueden o no usar las candidatas” (Cuzco, noviembre 2019).

²²⁹ Comunicación personal con Yesmih (Tinta-Cuzco 2020).

²³⁰ Cuzco no celebra su fundación española como si lo hacen otras ciudades capitales de departamento. Al respecto Flores Ochoa dice lo siguiente: “El Cuzco es diferente. Es la única ciudad que no siguió esta tradición. Las razones son varias, porque tiene existencia como ciudad desde hace más de 3000 años. Su origen es explicado por los mitos fundacionales de Manco Capac y los Hermanos Ayar. La ceremonia española fue formalismo, en una ciudad, la más importante de la Sudamérica precolombina. El sentimiento local no siente adhesión al acto español, que se considera sin sentido” (2014a: 121).

hemisferio sur. El “Día del Cuzco” y el *Inti Raymi* fueron creados²³² en 1944 por los neo-indigenistas cuzqueños que concibieron estos eventos con la intención de volver la mirada hacia el pasado y la historia local que permita saber cuál es el camino que se sigue y lo que se puede hacer aún, así como de realzar la significación histórica y cultural que tenía Cuzco y que constituyan la expresión del cuzqueñismo (identidad cuzqueña). Se organizaron actividades culturales, eventos sociales diversos, como el desfile de delegaciones de los pueblos cuzqueños que “saludaban a Cuzco” por su día entre otras actividades²³³.

Los concursos Folklóricos se remontan a 1967, tuvieron lugar en la plaza de armas de la ciudad, en la que participaban las delegaciones de las trece provincias del departamento de Cuzco. Cada una de ellas estaba conformada por autoridades oficiales, tradicionales y por un grupo de danza tradicional de su localidad. Actualmente, se denomina “Desfile Saludo de las trece provincias a Cuzco”, las delegaciones desfilan en la plaza de armas ante la mirada de las principales autoridades oficiales de Cuzco (presidente regional, alcalde de Cuzco y prefecto). La provincia de Canchis y sus poblados han estado presentes en el “Desfile Saludo a Cuzco”, registrados en los archivos fotográficos, por lo menos desde 1945. En la imagen 113, los pobladores aparecen vestidos con el vestido tradicional, al parecer están bailando la danza de carnaval (*qhaswa*) porque las mujeres llevan *waraqa* y los varones llevan bandurria. Es muy probable que hayan participado en el desfile de 1958 y que la delegación de Tinta haya estado precedida por la *Hatun Aclla* Isabel Mamani, quien fue fotografiada en Cuzco y visitó Lima ese mismo año. Actualmente en el desfile tanto la delegación de San Pablo como de Tinta es precedida por una gran banderola que lleva inscrito el nombre del pueblo, seguido por el

²³¹ Flores Ochoa sobre la “evocación del *Inti Raymi*” dice que “desde su primera emoción en 194 [...] La ceremonia se halla en pleno crecimiento, de mayor complejidad, difundiéndose por los Andes, el continente e incluso en ultramar” (2014a: 121). El *Inti Raymi* se celebra por ejemplo en el norte argentino, Bolivia, Ecuador, España, Italia y Suecia, motivados por los migrantes cuzqueños o peruanos.

El guion del *Inti Raymi* fue “preparado por profesores universitarios, siguiendo la información que ofrece el Inca Garcilaso de la Vega” (2014: 121). Sobre los antecedentes del *Inti Raymi* ver Flores Ochoa *et. al.* (2009: 311-316).

²³² El historiador local Manuel J. Aparicio V. en su artículo “A los cincuenta años del *Inti Raymi*” transcribe las razones por las que se ha creado la Semana de Cuzco, escritas por su propio creador Humberto Vidal Unda que aparecieron en la Revista de la Semana del Cusco N° 2. Estos fines fueron cuatro: el primero de orden emocional, el segundo de orden histórico porque “en el Cusco es en la única parte en que lo pasado aún sigue viviendo, en que el tiempo de los siglos se puede percibir con la emoción profunda que provoca esa sensación de eternidad”. El tercer de orden económica, “planificar mejor las obras de progreso para nuestra tierra” y el cuarto de orden práctico, “El Cusco tiene reliquias que ninguna otra ciudad posee para la atracción del turismo” (Aparicio 1995: 43).

²³³ Como la “Feria Exposición Agropecuaria Industrial” con la participación de las damas cuzqueñas de la ciudad, quienes “lucirían trajes estilizados con motivos indígenas o incaicos” y “Las diversiones populares con la participación de los conjuntos típicos de provincias y locales”, es muy probable que los conjuntos participantes hayan estado ataviados con el traje tradicional de su localidad, entre otras.

alcalde del distrito, los regidores, algunos pobladores, el grupo de bailarines que presentan la *qhaswa* de carnaval modalidad pasacalle y por los músicos. También suelen desfilan asociaciones culturales de San Pablo, el grupo de bailarines y músicos que presentan la danza de carnaval.



Imagen 113. Delegación sampablina en Cuzco (ca. 1952 Foto. Eulogio Nishiyama. Archivo de la Fototeca del Sur Andino, Cuzco).

Otros actividades de “saludo a Cuzco” son los concursos de “Danzas típicas del Cusco en homenaje a la ciudad imperial” a cargo de las instituciones educativas (inicial, primaria, secundaria e institutos superiores), “Desfile de las universidades”, “Desfile cívico en honor al Cusco eterno” con participación de las instituciones públicas y privadas de la ciudad, instituciones culturales (Centro Qosqo de Arte nativo, Instituto Americano de Arte), agrupaciones y asociaciones culturales, sociales y civiles.

Vestido de fiesta de visita.

Para este desfile las autoridades oficiales de San Pablo y de Tinta suelen vestir el traje tradicional de fiesta completo o parcial, los varones visten el *hatun pally poncho* blanco, chaleco bordado, a veces *ch'ullu* y la bandurria, al pasar delante de las autoridades cuzqueñas levantan la bandurria; por su parte las mujeres visten la indumentaria tradicional de fiesta completa más la *waraqa* como un completo vestimentario, llevan consigo sus emblemas de autoridad (banda y medalla). Desde hace algunos años el alcalde acompañado por su pareja o una regidora visten la ropa tradicional “antigua”. Por su parte las autoridades tradicionales llevan el vestido de fiesta tradicional y tienen consigo sus emblemas de autoridad. Los pobladores que acompañan a la delegación también visten el vestido de fiesta tradicional

parcial. El grupo de bailarines, los músicos y la cantante visten el “traje de carnaval”, las asociaciones culturales del pueblo también visten este mismo traje.



Imagen 114. Alcalde de San Pablo y su acompañante en el Desfile Saludos de las Trece provincias (Cuzco, 2022).

Las autoridades oficiales de Cuzco, varones y mujeres, visten para la ocasión poncho que se convierte en símbolo de cuzqueñidad, sombrero de fieltro cuya copa está adornada con una cinta tejida o cinta de la bandera de Cuzco, llevan sus emblemas de autoridad, el presidente regional y alcalde de la ciudad lucen una vara de mando.



115. Delegación de Tinta en el Desfile Saludo de las Trece provincias (Cuzco, 2022).

4.4.3. “Días de plaza” (Tinta, San Pablo y Santa Bárbara)

Los días de plaza o días de mercado son eventos importantes dentro de la vida social y económica de los pueblos de San Pablo y de Tinta. Tradicionalmente “la plaza” se realizaba un día a la semana en la plaza principal del pueblo, de ahí su nombre. Actualmente tienen un local para el mercado, donde se expenden alimentos de primera necesidad, abarrotes, venta de ropa (manufacturada y de moda de masa), lana sintética, utensilios de cocina, pequeños artefactos (radios portátiles), también hay puestos de comida, vendedoras de chicha, zapatero, etc., en la parte exterior del mercado se venden animales vivos (ovinos, cuyes, pollos, gallinas y gallos). En San Pablo el día de mercado es martes y en Tinta jueves. Las mujeres se dedican a la compra y venta de alimentos de primera necesidad. Antes en el mercado se realizaban intercambios de productos, la señora Demetria²³⁴ de San Pablo nos dijo que “intercambiaba la *llipt’a*, el cebo de vaca, las hojas de coca por maíz” con otras mujeres que venían de Tinta. Esta práctica ha desaparecido actualmente casi por completo.

Las mujeres asisten al mercado con el vestido de transición, si son mestizas llevan la ropa de mestiza, más el mandil de cuerpo entero y el sombrero de copa alta, la mujeres jóvenes visten a la moda. Las mujeres casi siempre llevan *unkuña* de diferentes colores más la bolsa de rafia para sus compras. La única mujer que usaba el vestido indígena de diario fue la señora Demetria, después de ella no volví a ver a ninguna otra mujer llevarlo el día del mercado en San Pablo. Mientras que en Tinta casi todas las mujeres de mayor edad llevan alguna pieza vestimentaria del vestido indígena (pollera y *unkuña*) o llevan todo el sistema vestimentario, incluso usan la almilla y la lliclla desde la cabeza. Las mujeres mayores y jóvenes visten como las mujeres sampablinas, con el vestido de transición y con ropa “de moda”. También se observó a varones de mayor edad vestir aún la ropa indígena, como el pantalón, chaleco de bayeta y el *parwachu*. Las mujeres de mayor edad que usan el vestido indígena ponen cuidado y dedicación en su vestir.

²³⁴ Conversación con la señora Demetria Roca (más de 80 años, San Pablo 2005-2006).



Imagen 116. Mujeres yendo al mercado (Tinta, 2022).

4.5. El vestido de fiesta tradicional y el calendario festivo

Siguiendo el calendario festivo de San Pablo y de Tinta en cada una de las celebraciones mencionadas se llevan tanto los vestidos de fiesta tradicional como “moderno”. En algunas celebraciones el uso del vestido de fiesta tradicional se hace obligatorio, ejemplo para las autoridades tradicionales su uso es de carácter obligatorio en las celebraciones de los Reyes magos y de la virgen de Belén. Este vestido se ha convertido en el traje de estas autoridades distinguiéndolas de las autoridades oficiales. El reconocimiento social como autoridades tradicionales y el ejercicio de su autoridad están relacionados con el uso de la indumentaria de fiesta tradicional, lo que les permite desempeñar roles de carácter ritual como encargados de la conducción de la velación e interpretación de la transpiración de las máscaras de los reyes magos, “guardianes” de las máscaras camino a la misa y de la virgen de Belén en la capilla y procesiones. Estas fiestas no ejercen en la población obligación vestimentaria de vestir el traje de fiesta tradicional, su utilización se hace opcional, tal vez porque en la fiesta de la virgen de Belén, en el pasado, las mujeres indígenas cambiaban su vestir de indígena a mestiza, hecho que repercutía en un cambio de estatus social de indígena a mestiza. Razón por la cual los vestidos de fiesta “moderno” y de “transición” sean más utilizados y gocen de mayor prestigio entre los sampablinos actualmente. La *unkuña* que llevan la pareja de nuevos *Alferados Mayores* no es utilizada como pieza de vestir sino como un elemento decorativo que denota responsabilidad y compromiso.

En las otras celebraciones el vestido de fiesta tradicional tiene carácter protagónico, siendo así que en la fiesta de San Bartolomé de Tinta la pareja de responsables actuales y pasados de organizar la celebración (*Albazos*) llevan un vestido de fiesta tradicional completamente ostentoso, con muchos bordados, con aplicaciones de cintas, mostacillas, grecas, confeccionados en materiales suntuosos, finamente acabado. Trajes que comunican la solvencia económica de los portadores. Ya anteriormente los indígenas que eran *Albazos* comunicaban a través de su vestir su poder económico, las mujeres con los cambios de vestidos, con el número de polleras que usaban y con los accesorios que llevaban. En esta fiesta los *Albazos* lucen sus mejores galas y aderezos.

En los carnavales la ropa de carnaval no es otro que el vestido de fiesta tradicional, en todas las combinaciones posibles –completo o parcial-, puede ser ostentoso, modesto, “moderno” o “de luces”, “antiguo” que es utilizado por la colectividad sin distinción de diferencias generacionales ni estatus social, ni residencia. Este vestido protagónico es una forma de expresión del carácter festivo y ritual que se vive durante el carnaval, creándose un sentimiento colectivo de pertenencia, donde los estatus sociales de los portadores dejan de ser importantes. Así como en el carnaval, en el *Solischay* de Tinta, el vestido de fiesta tradicional es el protagonista, no importa si es “moderno”, “antiguo” si el sistema vestimentario se usa completo o parcial, es el elegido por la población para participar de este baile colectivo.

En los eventos especiales, Festival de Raqchi y Día del Cuzco, el vestido de fiesta tradicional se convierte en una forma de presencia frente al Otro, es decir como los de San Pablo y de Tinta se presentan a los Otros, por lo que las candidatas y las delegaciones representantes de autoridades oficiales y tradicionales ponen mucho cuidado en el vestido y complementos que se usan y en la forma como se visten estas prendas. El vestido de fiesta tradicional es un “documento de identidad” por el que serán identificados y su traje será juzgado como “moderno”, “tradicional”, “modesto”, “ostentoso”, “colorido” o “bonito”. En estas celebraciones el vestido de fiesta tradicional no presenta variaciones importantes en cuanto a la forma, materiales y colores, pero si en cuanto a los adornos vestimentarios. Los cambios e innovaciones vestimentarias se dan a conocer sobre todo, en los escenarios de moda que en este caso son los escenarios festivos de San Bartolomé en Tinta y del carnaval en San Pablo.

El vestido de fiesta tradicional ha sido utilizado como un disfraz en los concursos de danzas del carnaval, del *Solischay* y del Festival de Raqchi por las agrupaciones culturales, que buscan la estética en la uniformidad vestimentaria como un factor importante en sus presentaciones. Si bien promueven la “recuperación” de trajes antiguos, esta búsqueda lleva a reinterpretaciones de lo que es “auténtico” y “verdadero”, haciendo que esta “reinención de la tradición en el vestir tradicional” sirva como parámetro para juzgar a los vestidos tradicionales que visten los sampablínos y tinteños como “verdaderos” o “no auténticos”, negando así el carácter dinámico que tiene el vestido que ha cambiado a través del tiempo y espacio, ya sea en la forma, tamaño, color, materiales, adornos, iconografía y utilización de accesorios. Se le quita el significado y se le despersonaliza, ya no es un vestido que conforma el guardarropa, sino que pasa a ser el disfraz de la danza.

Capítulo V

“Los significados del vestido tradicional, “de moda” y el vestir”

5.1. El significado social del vestido

Hoy en día, en los pueblos de San Pablo y de Tinta el vestido predominante es el “de moda” y de “moda andina rural”, muy poco se utiliza la ropa tradicional. Si bien el vestido adoptado por la mayoría de la población es la ropa “de moda” de la uniformización textil, no significa que haya una uniformización vestimentaria de la población como si se ha ido dando en la ciudad y/o en las grandes urbes como Lima, ni que el vestido haya dejado su función comunicadora de la distinción social entre los miembros de estas sociedades, ya que la asociación entre vestido y categoría social sigue presente. El vestido sigue comunicando posiciones sociales y tienen un lugar central en la construcción de las identidades sociales. En la sociedad sampablina y tinteña se continúa estableciendo la relación entre vestido y clase social, siendo el vestido uno de los factores sociales exteriores que permite identificar y distinguirse a cada una de las categorías sociales que conforman la estratificación actual. Siguiendo la perspectiva de la distinción que siguen los estudios del vestido y de la moda, como la de Thorstein Veblen (2000: 177) que estudió al vestido como “una expresión de la cultura pecuniaria”, de manera que el vestido es entendido como la capacidad de gasto de los individuos, un indicador del ocio, es decir que no realiza una actividad física, y de la novedad vestimentaria, o sea vestir a la moda, elementos que determinan la distinción social.

La estratificación social de San Pablo y de Tinta está constituida por categorías socioculturales, -“mestizo”, “campesino acomodado” y campesino- los factores económicos y socioculturales -como el vestido, la ocupación, la educación, el idioma y la residencia- son importantes en la clasificación social. En la cúspide social se encuentran los “**mestizos**”. En San Pablo el término mestizo²³⁵ se utiliza para identificar al individuo que se “ha amestizado”²³⁶, es decir que se ha convertido en mestizo adquiriendo prácticas culturales de los mestizos de la ciudad y urbanas. Los “mestizos” desempeñan ocupaciones distintas a las tradicionales -agricultor y pastor-, han cursado estudios en la universidad o instituto superior, residen por lo general en la parte urbana del pueblo, son bilingües (quechua-castellano), han residido y tienen contactos en la ciudad en donde han adquirido prácticas culturales ciudadinas

²³⁵ En San Pablo el término mestizo se emplea en su significación cultural.

²³⁶ La utilización del término amestizado en San Pablo, es el equivalente al término cholo que se emplea en la ciudad.

y mestizas, siendo una de ellas el vestido. Tanto la indumentaria como el grado de instrucción son sus principales “capitales simbólicos”²³⁷ (Bourdieu 1978).

La **clase intermedia** está conformada por los pobladores que no se consideran a sí mismos como “mestizos” ni “completamente campesinos”. Estos residen tanto en el pueblo como en las comunidades, no tienen a las actividades tradicionales como principales ya que se dedican también a la artesanía, al comercio, son empleados municipales, los varones son choferes; las mujeres son artesanas, bordadoras, tejedoras, se dedican a la venta de chicha, son dueñas de pequeños comercios y restaurantes, en la mayoría de los casos han concluido la educación secundaria, son bilingües y han tenido experiencia migratoria en la ciudad. A esta categoría la hemos denominado “campesino acomodado”. La última clase social está conformada por los **campesinos** quienes tienen como actividad principal a la agricultura y pastoreo, comparten la misma condición educativa, de residencia y de experiencia migratoria con los campesinos acomodados. Dentro de esta categoría están considerados los individuos de mayor edad, en su mayoría son quechua hablantes, no han terminado el colegio, siguen vistiendo cotidianamente con algunas prendas tradicionales, características por las que se los considera como los “más tradicionales”.

La distinción e identificación de estas categorías sociales se da en asociación con el vestido, ya que cada una de ellas usa vestidos “propios” o “atribuidos” a su categoría. Estas indumentarias permiten identificar a los portadores en los espacios sociales, en los cuales los vestidos adquieren valoraciones²³⁸ positivas o negativas, esto es que los vestidos son considerados como más o menos dignos de estima que otros. La estima y la significación social de los vestidos están inscritas en relación con un tiempo y un espacio determinado, éstas son impuestas por la categoría social dominante que busca diferenciarse de las categorías inferiores (Bourdieu 2013, Pastoureau 1991, Simmel 2015). En el vestir cotidiano la diferenciación vestimentaria es notoria entre los “mestizos” y los campesinos, cuyo vestir

²³⁷ Pierre Bourdieu (1978) cuando analiza los estilos de vida de la sociedad francesa utiliza el concepto de “capital simbólico” (*capital symbolique*). Escribe que el capital simbólico existe “dans la relation entre des propriétés distinctes et distinctives telles que corps propre, langue, vêtement, ameublement, et des individus ou des groupes dotés des schèmes de perception et d’appréciation qui les prédisposent à reconnaître ces propriétés » (1978 : 16) (Existe en la relación entre propiedades diferentes y distintivas tales como el cuerpo propio, lengua, vestido, mobiliario e individuos o grupos dotados de esquemas de percepción y de valoración que les predisponen a reconocer estas propiedades” [Nuestra traducción]). El capital simbólico es el valor simbólico que se les da las propiedades como el vestido.

²³⁸ Pierre Bourdieu (2013) refiere que la estima es el valor social positivo o negativo que los individuos atribuyen a un vestido en el campo social. Mientras que Michel Pastoureau (1991) se refiere a la estima como un “sistema de valores” o “sistema de estima”.

es más austero y descuidado por estar en relación con la labor agrícola y ganadera a la que se dedican. Sin embargo la diferencia vestimentaria se hace menos perceptible entre los “mestizos” y los campesinos acomodados residentes en el pueblo o entre estos últimos y los campesinos.

En el vestir femenino, Penélope Dransart (2018) indica que en los Andes desde hace mucho tiempo las mujeres se han distinguido por su indumentaria ya sea “de vestido” o “de pollera”, distinción que tiene significados sociales y étnicos. Las mujeres que visten “de vestido” son aquellas que usan prendas vestimentarias “modernas”, “manufacturadas” y ahora “de moda” que son adquiridas en tiendas, como las mujeres de la categoría mestizo. Casi todas ellas llevan pantalón ya sea de tela o *blue jean* que combinan con blusas, jersey, chaquetas, sacos o abrigos, botines y zapatos de tacón, prendas que están asociadas a su ocupación, profesión y estudios universitarios. Estas mujeres sienten la “obligación” de llevar estas prendas porque van acorde con su ocupación y posición social, otorgándolas mayor estima social porque son una imitación del vestir de las mujeres ciudadinas y profesionales quienes se han convertido en un referente vestimentario para estas mujeres, ya que toda prenda que se aleja de la indumentaria indígena tiene mayor valor simbólico y prestigio entre los sampablinos y tinteños.

Las mujeres de esta categoría social tienen como signos vestimentarios distintivos al pantalón y los zapatos de tacón, ya que son las únicas junto a las jóvenes en usarlos, el uso de estos vestidos son entendidos como un desafío a la tradición, una expresión de modernidad y vinculación con la ciudad, porque las mujeres en estos pueblos no están acostumbradas a llevar pantalón²³⁹ ya que la falda ha sido desde un inicio la prenda femenina por excelencia. De otra parte las mujeres de las categorías inferiores también reconocen al pantalón y a los zapatos de tacón como los signos de distinción de las mujeres de esta categoría, al mismo tiempo que las consideran como prendas vestimentarias exclusivas e inaccesibles así como ostentosas para ellas porque, por un lado no disponen de los recursos económicos necesarios para adquirirlas y desconocen sobre el uso y la adquisición de estas prendas, y por el otro al considerarlas exclusivas de las “mujeres profesionales”, no sienten que les corresponda

²³⁹ “El pantalón se impuso definitivamente, en occidente, como pieza central del vestuario femenino en los años 1960 y 1970” (Monneyron 2014: 31), su adopción por las mujeres del campo de Cuzco como de los pueblos de San Pablo y Tinta fue muchos años después, posiblemente se haya iniciado entre los años 1990 a 2000. Hasta el día de hoy su adopción se reduce a un sólo sector de la población.

usarlas, como indica la señora bordadora²⁴⁰: “estas ropas no son para mí, sino para las otras mujeres que han estudiado que vienen de la ciudad y que trabajan en otras cosas, no en la chacra”.

El vestir de las mujeres de las categorías inferiores, campesino acomodado y campesino, es similar ya que llevan principalmente prendas de la “moda andina rural” (ver el subtítulo 3.2.2), una de las principales diferencias radica en los modelos de las faldas que usan, las primeras suelen vestir faldas rectas o en cuatro cortes que están dentro de las prendas de las mujeres “de vestido” y que las aproximan a las mujeres de la categoría mestizo y las distinguen de las mujeres campesinas, estas prendas por lo general se adquieren en los mercados o son confeccionadas por los costureros y sastres del pueblo, mientras que las segundas llevan polleras de diversos modelos y materiales, a estas mujeres se las conoce como mujeres “de pollera”. Según Dransart la pollera se ha convertido en un signo de la identificación étnica y social de las mujeres indígenas, de las clases populares y del medio rural. Es así que tanto en San Pablo y en Tinta, la pollera fruncida, esta última es su principal característica, como las ojotas son los signos vestimentarios de las mujeres campesinas, son las prendas que se les ha continuado atribuyendo como “propias” por las clases superiores y las campesinas las asumen como “propias”, entendidas como una “piel social” (*social skin*)²⁴¹ (Turner 2013) de su categoría y condición social, asociadas con su oficio de agricultor y pastor. La pollera ha sufrido modificaciones principalmente en cuanto al material y ha ido experimentando cambios más lentos en cuanto al modelo. Cuando las mujeres campesinas acomodadas y campesinas ascienden socialmente o migran a la ciudad cambian sobre todo la pollera por las valoraciones negativas que conlleva el material –bayeta, laneta- y el modelo –fruncido y voluminoso-, que están asociadas con la situación de sumisión, discriminación sociocultural, desprecio, opresión social, servidumbre, atraso, pobreza y zona rural. A saber, cuando las mujeres campesinas de San Pablo, Tinta o de las comunidades de Santa Bárbara (San Pablo) o de Q’ero (Paucartambo) vienen a la ciudad, Sicuani o Cuzco, cambian la pollera de bayeta o laneta por una pollera de tela, según indican²⁴² para que “no nos vean mal, ni nos discrimen la gente de la ciudad”, incluso Felicitas cambia el sombrero de fieltro que luce

²⁴⁰ Comunicación personal con Antolina Cáceres (Tinta 2019).

²⁴¹ Terence Turner (2013) utiliza la expresión *social skin* (piel social) para referirse al vestido que identifica a los Kayapo (grupo étnico de la Amazonia brasilera) dentro de su sociedad y al exterior de ella. El vestido de éstos está conformado por la pintura y decoración corporal. Es a través del vestido que entre los Kayapo se conoce la posición social y el estatus de los individuos, y fuera del pueblo el vestido les permite ser identificados como Kayapos.

²⁴² Comunicación personal con Felicitas Quispe de Santa Bárbara (Sicuani, 2011) y la Julia Jerillo de Q’ero (Cuzco, 2019) y con

diariamente en Santa Bárbara por el sombrero blanco de copa alta de mestiza, indica, que le da mayor estatus en Sicuani en comparación con las mujeres campesinas que llevan sombrero de fieltro.

Otra de las diferencias se da en el cuidado que ponen en el vestido las mujeres de la categoría campesino acomodado, asociado a su ocupación. Su vestir indica que no realizan actividades agrícolas y tienen una situación económica ligeramente acomodada. Es muy probable que cuando tengan que desempeñar las actividades agrícolas vistan como las mujeres de la categoría campesino, vestido al que consideran “ropa de trabajo”. Otra de las diferencias vestimentarias es que las mujeres campesinas muy pocas veces calzan zapatos cotidianamente, debido a su ocupación ellas calzan ojotas o zapatos desgastados, mientras que las mujeres de la categoría campesino acomodado llevan medias de lana o nylon y calzan zapatos modelo mocasín para estar en el pueblo, ir al mercado o realizar algún viaje a los pueblos vecinos, siendo éste signo vestimentario de ostentación de estas mujeres. Las mujeres de la categoría campesino acomodado están reemplazando paulatinamente la *unkuña* por bolsa sintética considerada como más “urbana”, “citadina” y “mestiza”. A pesar de esta adopción, las mujeres de las dos últimas categorías suelen acompañar su vestimenta llevando la *unkuña*, ya sea tejida o manufacturada. Esta prenda es el signo vestimentario de estas dos categorías sociales.

En cuanto al vestir masculino cotidiano, la distinción entre las tres categorías no es tan notoria en cuanto a los modelos de prendas vestimentarias, ya que los varones visten de forma cuasi uniforme. La diferencia radica en el uso de ciertas prendas, en el cuidado de éstas y en la adquisición. Los varones de la categoría superior legitiman su posición social vistiendo chaquetas de piel, chaquetas de *blue jean*, sacos, camisa, jersey, pantalón de traje sastre o *blue jean*, zapatos de vestir o zapatos de *trekking* que generalmente son adquiridos en tiendas dedicadas a la venta de ropa de Sicuani o de Cuzco. El vestir de estos varones está “condicionado” por su ocupación, grado de educación y posición social, por lo que dedican especial cuidado a su indumentaria, ya que en San Pablo y en Tinta se espera que éstos por el rol que desempeñan de autoridades políticas, por la profesión -profesores, abogados, ingenieros, etc.-, se vistan “bien” e imiten a la gente de la ciudad, e incluso emulen a los hacendados en su vestir distinguido y a la moda, ya que con su indumentaria proyectan su posición social e identidad social tomada de los hacendados, que consiste en apropiarse de la apariencia de los *mistis* y en aparentar ser ellos. Con este vestir se alejan de la imagen del

indígena que viste de bayeta, de forma descuidada y miserable, que aún se mantiene en el imaginario colectivo local. Si en la colonia, el pantalón, los zapatos sobre todo el sombrero de fieltro fueron signos vestimentarios del estatus privilegiado de los incas nobles, en la historia contemporánea el sombrero de fieltro siguió siendo un signo del estatus de mestizo, al que se sumó el terno que imitaba al de los hacendados como signo vestimentario de distinción entre los mestizos, los cholos y los indígenas. Actualmente son la chaqueta de piel junto al terno y la corbata prendas ostentosas y signos vestimentarios distintivos de los mestizos, cuyo uso está asociado con el éxito profesional, económico y el estatus de mestizo-ciudadino.

El vestir de los varones de la categoría campesino se opone al vestir de los varones de la categoría superior, ya que su vestir puede ser entendido como cómodo, pero al mismo tiempo es descuidado y desalineado llevan polos, jersey, *buzo*, sandalias u ojotas o zapatillas y sombrero de fieltro, para cumplir con sus labores agrícolas y ganaderas. Adquieren sus prendas de vestir en comercios más baratos como en los mercados semanales del pueblo, en las ferias artesanales de la provincia y en los comercios próximos al mercado de Sicuani. La ropa que se comercializa en estos lugares suele ser de no muy buena calidad ni acabado proveniente principalmente de China y algunas son de producción peruana. Mientras que el vestir de los varones de la categoría campesino acomodado es casi similar al vestir de la categoría superior, con excepción del uso de los sacos que están reservados para los días de fiesta y los accesorios, los primeros llevan sombrero de fieltro mientras que los segundos no utilizan, si lo hacen es excepcional cuando van a las chacras, a las comunidades o a inspeccionar una obra en el caso de las autoridades. Para las categorías inferiores la chaqueta de piel, el terno y la corbata se han convertido en signos vestimentarios codiciados, por lo que estos hacen esfuerzos para adquirirlos e imitar así el vestir mestizo, con lo que esperan disminuir las diferencias vestimentarias y la distancia social.

Es en los contextos festivos que la diferencia vestimentaria se acentúa entre las categorías sociales. La categoría superior busca distinguirse de las categorías inferiores y legitimar su posición social y económica como tal. Según los pobladores solamente los *qhapaq*²⁴³ (ricos) son los que asumen la responsabilidad de patrocinar la fiesta patronal de San Bartolomé en Tinta y de la virgen de Belén en San Pablo, así como asumir el financiamiento de las comparsas, estos espacios podrías ser entendidos como el *beau monde* de Bell (1997)

²⁴³ *Qhapaq*: significa “rico”. En estos pueblos este término hace referencia a las personas que tienen economía solvente y son ricas socialmente, es decir que tienen familiares y amigos que lo han de ayudar.

donde los ricos lucen ropas ostentosas adquiridas para tal evento, como las parejas de *Albazos* que lucen vestidos tradicionales ostentosos que son los más prestigiosos, mandados a confeccionar de forma exclusiva para dicho evento, es así que la cantidad y laboriosidad de los bordados, del colorido, de las aplicaciones como lentejuelas, mostacillas, cintas, grecas e “hilos de luces” están en relación con la capacidad de gasto de la pareja, mientras más adornado sea el vestido es más caro, un lujo que sólo pueden permitírselo algunos individuos sobre todo de la categoría mestizo. De la misma manera las parejas de *Alferados* visten ostentosamente, las mujeres lucen vestidos de fiesta “moderno”, traje sastre femenino y zapatos de tacón, además llevan joyas (aretes y anillos) de oro o plata, los varones lucen traje sastre y corbata, llevan detentes y bandas adornadas de forma fastuosa.

Igualmente, para el carnaval, las mujeres incurren en onerosos gastos vestimentarios, con el afán de estrenar cada año un vestido nuevo que de preferencia sea novedoso en color, con variedad de adornos y bordados que marquen la moda entre las mujeres de las demás categorías, y acompañan su vestir tradicional con zapatos de tacón. Según la tradición de estos pueblos, las mujeres siempre han estrenado ropa nueva tradicional para el carnaval, es así que cuando apareció el bordado con máquina, las jóvenes de las familias indígenas más adineradas lucían vestidos confeccionados y bordados por Choquevilca que eran los más ostentoso y caros para distinguirse de las demás mujeres del grupo indígena; de la misma manera Isabel Mamani también lucio este vestido ostentoso, bordado y confeccionado por Choquevilca, distinguiéndose de las mujeres de Tinta e imponiendo una nueva moda. Esta tradición de lucir vestidos tradicionales ostentosos sigue hasta el día de hoy sobre todo entre las mujeres del grupo mestizo cuyos vestidos son ostentosos, vistosos y caros.

Los varones suelen vestir ponchos considerados “elegantes”, “caros”, “bonitos” como el poncho *hatun pally* que tiene grandes y vistosos *pally*, y es muy colorido, cuyo costo es mayor y supera los mil nuevos soles²⁴⁴ que no es fácilmente accesible, haciendo a los individuos parte de una élite. Si lo ponemos en comparación con los ponchos también de *hatun pally* que tienen motivos más pequeños y menos imponentes, son considerados por los pobladores como “antiguos” y “tradicionales”, son de uso más generalizado y accesible por su menor costo, casi todos los hombres poseen uno de estos ponchos. También hay ponchos que no tiene *hatun pally* que son considerados como ponchos “verdaderamente tradicionales”,

²⁴⁴ Es un aproximado de 250 euros.

“antiguos” cuyo uso está asociado con los pobladores campesinos-indígenas de las comunidades de pastores más alejadas del pueblo, su uso no está bien visto por los mestizos ni los campesinos acomodados. Además se encuentra ponchos manufacturados utilizados por los jóvenes que no tienen ninguna valoración social positiva o negativa.

En el *beau monde*, la fiesta de la virgen, también los campesinos acomodados legitiman su estatus y posición social superior con respecto a los campesinos luciendo el vestido de fiesta que es menos ostentoso, sacan los ternos, chaquetas de piel, zapatos de cuero del armario, las mujeres ponen especial cuidado en su vestir, estrenan faldas, zapatos y blusas, suelen cambiar la *unkuña* por carteras y bolsas. También los campesinos lucen la ropa de fiesta -chaquetas los varones y polleras o faldas nuevas las mujeres- que es más humilde y menos ostentosa porque no disponen de un excedente económico para satisfacer las necesidades vestimentarias festivas que si poseen las categorías superiores, con cuyos vestidos se separan de la multitud y marcan su pertenencia a la élite y muestran su ostentación. De manera que es en los contextos festivos que los mestizos legitiman su posición social y estatus de ricos en medio de la población asistente a las celebraciones. En San Pablo como en Tinta no basta con tener el estatus de mestizo, ser considerado *qhapaq* (rico), sino también parecerlo, vistiendo la indumentaria de fiesta moderna y el traje tradicional colorido y ostentoso, por oposición a los individuos de las categorías inferiores que visten de forma más discreta y menos colorida, es decir menos ostentoso.

5.2. La influencia artística prehispánica y colonia en el vestido tradicional.

El vestido tradicional de los pueblos de San Pablo y de Tinta es fastuosamente adornado con bordados (*maquinasqa*), siendo ésta una de sus principales características como ya se mencionó en el subtítulo 3.1.4 (ver páginas). Los diseños bordados predominantes son los geométricos y los herbolarios entre los que destacan los florales, ya hemos indicado en los capítulos I y III que los primeros son de influencia artística prehispánica y los segundos provienen del arte occidental principalmente español. Consideramos que la combinación de diseños bordados y adornos vestimentarios de inspiración andina y europea, son una expresión del mestizaje artístico que se fue forjando en Cuzco como parte del proceso de aculturación que se inició con la llegada de los hispanos en el siglo XVI.

Estas expresiones estéticas “mestizas” junto a las formas vestimentarias son un lenguaje simbólico que permite la comunicación entre el bordador y su sociedad, que debe ser entendida en un contexto social y temporal. Quentin Bell en el capítulo “*La moda y las bellas Artes*” hace referencia a la relación entre moda y pintura, mencionando al diseñador francés Paul Poiret, de quien dice que “fue uno de los primeros en asociar la moda y la pintura de *avant-garder*” al solicitar que los artistas gráficos²⁴⁵ o ilustradores crearan imágenes basadas en sus diseños y “antes de él estos dos dominios del arte estuvieron casi por completo separados en Inglaterra, y lo estuvieron completamente en Francia” (1992: 216), el autor subraya que Poiret “se interesó en los Fovistas, gustaba de los pintores como Derain²⁴⁶, Segonzac, Picasso y Matisse”, esta influencia, sobre todo del color, hizo que “algunas de las creaciones de Poiret fueran más atrevidas” para su época (1992: 216, 217). Sus diseños e innovaciones se nutrieron también de la estética del arte contemporáneo como del teatro parisino de su época²⁴⁷. Tomando como referencia la influencia del fovismo en las creaciones vestimentarias de Poiret, analizamos si la creación de los diseños bordados y de los adornos del sistema vestimentario tradicional de San Pablo y de Tinta estuvo y es influenciada por el arte prehispánico y colonial.

Elementos estéticos andinos o inca

En el arte pre-inca e inca, principalmente en el área cuzqueña priman los elementos estéticos geométricos –con el predominio de cuadrados, rectángulos, rombos y zigzags-, que se dejan apreciar en los textiles, las cerámicas, los accesorios vestimentarios, los *qeros* y la arquitectura. Encontramos que los elementos estéticos, zigzag y rombo o diamante están casi siempre presentes decorando estos objetos artísticos.

El zigzag

El elemento estético zigzag es una iconografía polisémica, está asociado simbólicamente con el *amaro* o *amaru* que son las “*culebras* grandes de linaje de *dragones* y *serpientes*” (Cobo 1964: 356). Por su parte Jan Szemiński (2021)²⁴⁸ en su base de datos indica que el término quechua *amaro* significa “serpiente, dragón, serpiente grande sin alas”. Tal

²⁴⁵ Entre los que están Paul Iribe. Se dice que “Iribe, appelé à illustrer l’album de Paul Poiret en 1908, inaugure alors, avec la grâce savamment calculée de ses dessins filiformes, ‘une ère nouvelle dans l’histoire de la illustration de mode’” (Vigarelo 2017: 145).

²⁴⁶ André Derain, André Dunoyer de Segonzac, Pablo Picasso y Henri Matisse.

²⁴⁷ Ver anexo 18.

²⁴⁸ En el lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

como el zigzag aparece esculpido en una de las paredes del antiguo *yachay wasi* (casa del saber), construcción inca localizado en Cuzco, las siete serpientes o culebras que aparecen en el muro de la construcción inca son la representación simbólica del *amaru*, en este contexto su significado está asociado con la sabiduría y el conocimiento.

También aparece el zigzag-*amaru* cincelado decorando la roca ceremonial llamada *paqcha* del sitio arqueológico de Qenko (Cuzco), sobre esta decoración discurría la chica durante las ceremonias incas. Los vasos ceremoniales de madera, llamados *qero*, del siglo XVI son decorados con elementos geométricos, principalmente zigzag y rombo mediante la técnica de incisión. En estos vasos se pueden apreciar la variación de la decoración de zigzag, a veces aparece como la decoración principal, formando una franja amplia y predominante, y otras veces aparece formando filas junto a otros elementos geométricos. Otra representación del *amaru*, en los vasos ceremoniales de este siglo, es el arco iris cuyos extremos terminan con cabezas de serpientes, esta iconografía está asociada con “la lluvia y la fertilidad” (1998: 211). Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo (1998) indican que esta iconografía se encuentra, incluso, desde el periodo pre-inca.

En los *qeros* del siglo XVII, el *amaru* aparece representado como arco iris con terminación de cabeza de felino, un “monstruo felínico” (Earls y Silverblatt 1978: 314), un dragón serpiente. Esta última representación es de estilo colonial que se parece mucho a la representación de dragones occidentales (cf. Flores Ochoa *et al.* 1998). Hemos observado que el dragón serpiente suele aparecer en los escudos heráldicos y esculpidos en las fachadas de las construcciones coloniales como en el Beaterio de las Nazarenas²⁴⁹. En los vasos ceremoniales del siglo XVIII, la serpiente es representada en su forma zoomorfa y en forma de zigzag. Actualmente en la terminología textil, el motivo zigzag es identificado como *q'inqu* o *q'enqo*, cuyo significado era “caracol, escalera para subir [ST 1560: 27r, 146v]” (Szemiński 2021)²⁵⁰, por su forma sinuosa está asociado con el río o los cerros, también es identificado como *gheshwa pally*.

²⁴⁹ Esta construcción colonial fue construida sobre el *yachaywasi* inca, en un primer momento fue el convento de Santa Clara y posteriormente fue el Beaterio de las Nazarenas, actualmente función un hotel de lujo del grupo francés Belmond.

²⁵⁰ En el lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

Es importante mencionar que la representación simbólica del *amaru* también estuvo asociada con *illapa* que era el dios del trueno, del rayo y de la lluvia; en las comunidades de pastores de camélidos de Santa Bárbara al rayo y/o trueno se le sigue atribuyendo características divinas relacionadas con los rebaños de alpacas. *Illapa* aparece representado con un zigzag en el dibujo²⁵¹ del cronista indígena Santa Cruz Pachacuti²⁵². Por su parte el padre Bernabé Cobo en su crónica indica la existencia de una guaca²⁵³ llamada *Intiillapa* que quiere decir “trueno del sol”. A la representación simbólica del *amaru* se le asocia con fenómenos climáticos con la aparición de truenos y con el río que brota de los nevados. Al respecto Carmen Bernard refiere que en la iconografía Tiwanaku “el motivo de escalera aparece en relación con las serpientes, representaciones metafóricas de los ríos que emanan de los glaciares” (2019: 3). En el dibujo ya mencionado de Santa Cruz Pachacuti, al costado de *illapa* está el dibujo de un nevado del que emana un río en forma de zigzag.

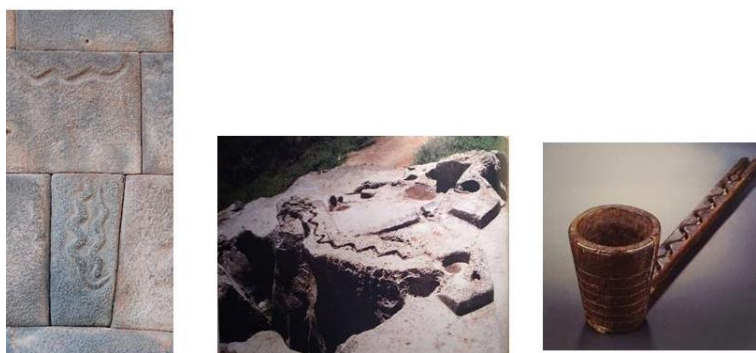


Imagen 117. Diseño de zigzag. Detalle de la pared del *yachay wasi*. (Medio) *Paqcha* tallada en roca ceremonial en el sitio arqueológico de Qenqo (época inca). *Paqcha* de madera decorada con figuras geométricas (época inca) (en Flores Ochoa *et al.* 1998: 62. Museo Inca, Cusco).

El rombo o diamante

El elemento estético rombo o diamante aparece junto al zigzag decorando las túnicas (*unku*) incas, las cerámicas y los vasos ceremoniales. En las cerámicas del periodo inca, los rombos adornan los platos ceremoniales con representaciones de llamas y alpacas. Hay un sólo rombo y dentro de él hay otros rombos que son unos más pequeños que otros, la figura

²⁵¹ En este dibujo el cronista “reproduce el diseño que habría existido durante el imperio en la pared principal de Qoricancha (templo del Sol) expresando las nociones fundamentales de la cosmovisión inca”.

²⁵² Cuyo nombre completo es Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui de Salcamaygua, quien aparece como autor de la *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* correspondientes a 1613 y es editada por primera vez en 1879 en Madrid. Entre los etno-historiadores andinistas hay dudas sobre su autoría (ver Clementina Battcock 2013: 57, 58)

²⁵³ El padre Bernabé Cobo indica que esta divinidad se encontraba en el segundo *ceque* (línea, camino) llamado Payan del camino de *Chinchaysuyu* (ver. Pág. 170).

está enmarcada por un rectángulo como los *tocapus*. Los *p'uyñus* o *puyñus*²⁵⁴ (vasija) también de uso ceremonial están adornados con rombos y zigzag. La vasija de la imagen 118 está adornada con una columna central de rombos a manera de cinta, esta columna está conformada por rombos que se suceden uno a otro, y dentro de cada uno de ellos hay rombos más pequeños, el cuello y la boquilla de la vasija están adornados con líneas de zigzag. Las vasijas de tamaño grande que guardan chicha también tienen la misma decoración de rombos y zigzag de las vasijas ceremoniales. Los vasos ceremoniales del siglo XVI también presentan decoraciones de rombos, en la imagen de los dos vasos los rombos están rodeados por líneas de zigzag que forman una especie de cinta. Los rombos que decoran los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII son bastante parecidos a la columna de rombos de los platos y *p'uyñus* ceremoniales, con la diferencia que la franja de rombos de los vasos ceremoniales está casi siempre orientado horizontalmente. En la imagen 118 los rombos están conformados por rombos más pequeños uno dentro del otro y rodeados por “escaleras” que son la representación simbólica del *amaru*. En las túnicas incas, el zigzag y los rombos son un adorno vestimentario, el *unku* (imagen 118) está adornado con una franja horizontal de rombos escalonados que tiene la misma orientación que en los vasos ceremoniales. Además su borde inferior está adornado con una línea de zigzag formado por hilos de colores. También hay *unku* que están adornados con franja de rombos verticales. Para Gail Silverman el rombo es un “*tocapu* inca” y “es el más común y puede aparecer representado solo o en serie” (2014: 89).

En la base datos de Jan Szemiński (2021)²⁵⁵ se consigna el término quechua *puytu* que significa “romboide, labor en los tejidos”²⁵⁶, también aparecen las significaciones de “tejido con figuras geométricas de las más diversas, especialmente rombos”²⁵⁷, de “ribete, adorno de tejidos”²⁵⁸ y de “cántaro pequeño de arcilla negra por lo general de base romboidal, aríbalo”²⁵⁹. De manera que el término *puytu* hace referencia a la forma de rombo, a los

²⁵⁴ En el diccionario de quechua del siglo XVII: “*ppuyñu* [significa] cántaro mediano” (González Holguín 2007[1608]: 200).

²⁵⁵ “*puytu*”-“rombide” en lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

²⁵⁶ Lira 1982: 230 en lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

²⁵⁷ Academia Mayor de la Lengua Quechua 1995: 416 en lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

²⁵⁸ Cerrón-Palomino 1976:108 en lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

²⁵⁹ Lira 1982:230 en lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/> (consultado el 16 de mayo de 2022).

motivos textiles con este diseño y a la base de las vasijas que termina en forma romboidal como el de la imagen 117. En los textiles contemporáneos se denomina *puytu*²⁶⁰ a la cinta tejida con motivos de rombo o zigzag, llamada también *golón*, ésta se utiliza para adornar el ruedo de las polleras y el contorno de la lliclla como se practica en la comunidad de Santa Bárbara (San Pablo). El motivo textil rombo está ampliamente difundido en los pueblos cuzqueños, hay variaciones en la representación (simples, serie de rombos uno más pequeños que otros, rombos con cuadros adentro de cuadros, rombo bipartido, rombo cuadripartito y rombo cuadripartito con cuadrados adentro de cuadros)²⁶¹ y se les denomina de diversa manera, tal como los motivos que representan a la laguna (*qocha*), al ojo (*ñawin*), a la frutilla (*furtilla*), al sol (*inti*), a la flor (*t'ika*) etc. Cada pueblo tiene sus propios motivos textiles de rombo y los denomina de forma diferente.



Imagen 118; Diseño rombo. *Unku* inca con banda de diamantes (1460-1540 en The Met Museum). Vasija inca. Seguido de un plato ceremonial con representación de llama (periodo inca, Museo Inca, Cusco). El último es una vasija ceremonial del periodo inca con base romboidal (Museo Inca, Cusco).

Elementos estéticos coloniales occidentales

La ornamentación floral es un elemento estético de influencia occidental que aparece durante la colonia. Al respecto Isabel Cruz de Amenábar refiere que las “guirnaldas florales en la pintura virreinal sur andina, [...], se introducen a través del ejemplo de obras manieristas italianas, cuadros españoles, grabados flamencos y herbarios botánicos y medicales” (2018: 24). Las especies representadas fueron flores nativas andinas y extranjeras (europeas y

²⁶⁰ Sobre la confección del *puytu* Del Solar cita a Rowe (1977: 31) que dice “estas bandas, que a primera vista parecen trabajadas en técnica de tapiz, están tejidas con la técnica de sarga, en tramas discontinuas. Esta técnica emplea tan solo la tensión corporal para el enlazado de los elementos”. La autora explica cómo se teje el *puytu* en las localidades canchinas de Santa Bárbara, Tinta, Pitumarca y Combapta, “las bandas fueron fabricadas empleando un juego de urdimbres de color blanco (por lo general, ovino hilado a mano) y un juego de tramas, manipulados por una cantidad de lizos (q. *illawas*) que pueden variar desde cinco hasta treinta, según el diseño” (2017: 71).

²⁶¹ Esta clasificación fue tomada de Gail Silverman (2014:89-94).

asiáticas aclimatadas)²⁶², entre ellas²⁶³ la rosa (*Rosa spp*) que fue considerada como “un elemento identitario del virreinato”²⁶⁴ (*ibid.*: 25). Junto a las representaciones florales también se utilizan líneas ondulantes y curvas. Desde el siglo XVI en adelante los diseños florales han sido representados en textiles, vasos ceremoniales (*qero*), pinturas coloniales y decoración de interiores. Estos objetos artísticos conforman un corpus iconográfico, cuyo análisis nos ha permitido identificar que, por un lado, las flores representadas son tanto de especies locales (andinas) como extranjeras, y por el otro, se ha identificado cuatro formas de representaciones florales, así tenemos los diseños de flores “rectilíneas”, de flores “de pétalos” y de flores “botones” que son de forma plana, y las flores de ornamentación tienen “volumen”.

Flores “rectilíneas”

Hemos encontrado que en los siglos XVI, XVII y XVIII las flores representadas son las “rectilíneas” en expresiones artísticas e indumentaria inca, estas flores están formadas principalmente por líneas rectas y son la representación de especies locales como el *kantu* (*Cantuta buxifolia*), el *chiwanway* (*Zephirantes tubiflora*), el *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*), el *chimpu chimpu* (*Fuchsia boliviana*), la *maywa* (*Stenomesson variegatum*), el *sullu sullu*

²⁶² Según Cruz de Amenábar las flores europeas y asiáticas fueron “cultivadas en los conventos y monasterios virreinales, en los jardines de las mansiones solariegas particulares y hasta en las modestas habitaciones populares, cada una de las cuales tenía su huerto y pequeño jardín, las flores eran altamente apreciadas por su simbología estético-religiosa y por sus propiedades médico-terapéuticas” (2018: 27).

²⁶³ Cruz de Amenábar en su estudio sobre las representaciones florales en las pinturas virreinales del sur andino y sus transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas de la Colección Gandarillas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se refiere a las flores y frutas extranjeras y nativas que aparecen representadas en las pinturas virreinales de esta colección. Esta información nos permite conocer las flores existentes y representadas en las pinturas cuzqueñas de los siglos XVII y XVIII. Citamos a la autora: “La flor dominante en todas las pinturas de la colección Gandarillas es la rosa (*Rosa spp*); a ella le siguen la azucena (*Lilium candidum*) y las azucenas (*Zephirantes candido*); la flor de la granada (*Granata persicum*); la amapola (*Papaver somnifera* y *papaver rhoeas*); la caléndula (*Calendula officinalis*); el narciso (*Narcisus*); la clemátide (*Clematis vitalba*); el jazmín (en sus variedades *grandiflorum* y *polyanthus*); el tulipán (*Tulipa*); el crisantemo (*Chrysantemun indicum*); el clavel (*Dianthus caryophyllus*); la celinda (*Philadelphius coronarius*); la manzanilla (*Matricaria chamomilla*); el aciano (*Centaurea cyanus*); las hojas de acanto (*Acanthus mollis*) y de olivo (*Olea europaea*), todas ellas plantas aclimatadas. De las especies de flores nativas americanas que aparecen en los cuadros de la Colección Gandarillas están el girasol (*Helianthus annuus*); la dalia (*Dahlia variabilis*), flor nacional de México y oriunda de la región; la capuchina (*Tropaeolum majus*), denominada también llagas de Cristo, espuela de galán, flor de los jesuitas o berro del Perú, nativa de estas regiones; y una flor roja acampanada con seis pétalos que podría corresponder a alguna de las especies de estas características de la zona andina como la cantuta (*Cantua buxiflora*), que aparece en el mobiliario virreinal o el lirio rojo (*Hippeastrum*) de los Andes del sur e incluso la alstromeria (*Alstroemeria*) roja, conocida como “lirio del Perú” (2018: 28).

²⁶⁴ Al respecto citamos lo que Cruz de Amenábar dice: “La llegada de Mollinedo [Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo [1640-1699]] al Cusco coincide también con una nueva valoración de las flores –en particular de las rosas– como un elemento identitario del virreinato, con la elevación a los altares y nombramiento de Patrona del Perú y de América de la dominica limeña María Flores de Oliva, conocida como Rosa de Lima en 1672, al simbolizarse en esta flor sus virtudes femeninas llevadas al grado heroico de la santidad”. (2018: 25).

(*Bomarea*)²⁶⁵. Para la identificación de las representaciones florales “rectilíneas” nos basamos en el dibujo de las “flores representadas con mayor frecuencia en los *qeros*” propuesta por Flores Ochoa *et al.* (1998: 80). Los textiles incas del siglo XVI y XVII ya son adornados con flores “rectilíneas”, la túnica del siglo XVI está adornada por una “rama” de flores nativas, *kantu* es la que tiene las corolas apuntando hacia abajo y la otra es *chiwanway*, diseño que se repite por toda la túnica, en la franja de *tocapus* del medio hay uno de ellos que está conformado por líneas ondulantes que unidas forman un rombo más adelante veremos que este diseño se repite. De igual manera la túnica del siglo XVII está adornada con diseños florales de tres especies nativas, *kantu*, posiblemente *ñucchu* y la tercera que no podemos identificarla.

Estas mismas representaciones de flores “rectilíneas” también aparecen adornando los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII, las flores se ubican en la franja inferior de los vasos, las flores se suceden unas a otras. Los vasos ceremoniales del siglo XVII son adornados con el *kantu* y el *chiwanway*. También los vasos del siglo XVIII están adornados por estos mismos diseños florales pero con distintas ubicaciones en el vaso, el *kantu* aparece tanto en la franja superior como en la inferior, su representación es menos rectilínea que la representación en los vasos del siglo anterior, mientras el *chiwanway* sigue teniendo la misma forma y ubicación en la franja inferior. Asimismo los diseños de flores “rectilíneas” aparecen adornando los vestidos incas, *-unku* (túnica), *anaku* (túnica) y *lliclla* femenina-, de los incas nobles de la colonia en sus retratos pintados desde el siglo XVI hasta el siglo XIX sin presentar grandes variaciones en el diseño floral, en el color, ni en la distribución del diseño por la prenda. Es muy probable que la flor representada en estas prendas sea el *ñucchu*.

²⁶⁵ Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez (1998) en su estudio sobre los vasos ceremoniales (*qeros*) enumeran las especies florales y plantas cultivas (el maíz [*Zea mays*], la papa [*Solanum tuberosum*], la oca [*Oxalis tuberosa*], la coca [*Erythroxylum coca*], el ají) que aparecen representadas en estos vasos.

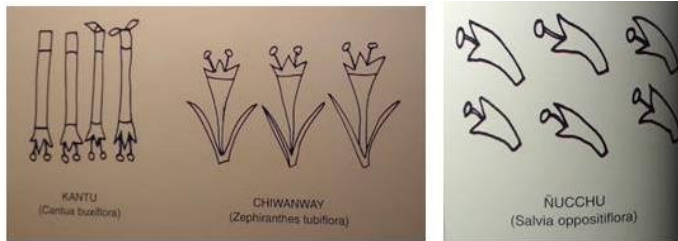


Imagen 119. Arriba: el dibujo de “flores representadas con mayor frecuencia en los *qeros*” propuesta por Flores Ochoa *et al.* (1998: 80). Abajo, *unku* inca (1501-1600, estilo inca colonial. Museo de América, España). Vaso ceremonial del siglo XVII (Museo Inca, Cusco). Seguido del detalle de las flores del *unku* tabardo miniatura (1600 a 1700, inca y español. The Met Museum). AL final, detalle del adorno de la túnica de doña Beatriz Ñusta (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña siglo XVIII. Beaterio de Copacabana, Lima).

Flores “de pétalos”

Las flores “de pétalos” son el diseño floral conformado por tres a nueve pétalos que pueden ser redondos o alargados y tiene un pistilo pequeño (imagen 120). Desconocemos las especies florales, nativas o extranjeras, de los diseños representados, al respecto Cruz de Amenábar refiere que “las pinturas no son plenamente realistas, ya que predominan en ellas el valor estético y simbólico del motivo floral por sobre su exactitud científica” (2018: 28). Los diseños florales “de pétalos” se caracterizan por aparecer solamente las flores en forma plana. Este diseño aparece con mayor frecuencia en las pinturas coloniales ya sea de los retratos de los incas nobles o de la pintura cuzqueña²⁶⁶ que es principalmente de temática católica

²⁶⁶ Sobre la escuela cuzqueña de pintura Flores Ochoa escribe que: “La denominación de ‘Escuela Cuzqueña’, es motivo de controversia y debate. Si es evidente la presencia de maestros pintores. Por 1545 ya se encontraban varios españoles pintando en la ciudad. Se citan los nombres de Juan Fuentes, Francisco de Torres y Juan Gutiérrez de Loyola. En 1565 se tiene noticias de la presencia de Diego Rodríguez, Sebastián Márquez y el italiano Pedro de Santàngel.

[...] El impulso creador lo dio Bernardo Bitti, que tuvo influencia después de 1583..., que participó en la formación de pintores indígenas y criollos, transmitiendo técnicas y conocimientos europeos. La influencia decisiva se dio en 1592 con la presencia de Mateo Pérez de Alesio, Luis de Riaño, Angelino Medoro. Entre los pintores indígenas y criollos sobre salen los nombres de Cusi Guaman, Basilio de Santa Cruz, Diego Quispe Tito, Basilio Pacheco. No estuvo difundida la práctica de firmar las obras... Los grandes maestros dirigieron talleres, con decenas de aprendices de todo nivel...

[...] Es el volumen creativo, el que justifica la denominación de ‘escuela cuzqueña’. Se calculan más de 100, 000 lienzos producidos en dos siglos de actividad pictórica.” (2014a: 85).

utilizada para la evangelización de la población indígena y pintada por artistas indígenas y mestizos. Así tenemos que en la Serie Corpus Christi del siglo XVII, en la pintura “Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara” el *unku* del inca noble está adornada con el diseño de flores “de pétalos” azules que se repiten por toda la prenda, también el encaje de su manga tiene adornos florales junto a líneas onduladas. En otra pintura de esta misma serie, “Retorno a la catedral”, la túnica de un bailarín está adornada con diseño floral cuyos pétalos son alargados y dorados. Algunos de los encajes de las mangas de las túnicas de los bailarines llevan motivos florales junto a líneas curvas y onduladas. En el retrato del inca noble del siglo XVIII también su túnica aparece adornada con el diseño de flores “de pétalos” muy parecido al diseño de la túnica del noble inca del siglo XVII (imagen 121).



Imagen 121. Detalle de las mangas y *unku* de los bailarines de Retorno a la Catedral. El otro detalle del encaje de la manga y el *unku* que viste el noble inca en Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara, Procesión del Corpus Christi (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1684. Archivo del Arzobispado de Cuzco, Museo de Arte Religioso, Cusco).

Es en las pinturas de la escuela cuzqueña del siglo XVIII que se puede apreciar el diseño y la ornamentación floral. En las pinturas de las vírgenes, haremos mención a cuatro de ellas (imagen 122), sus trajes son fastuosamente adornados, uno de los adornos es el diseño floral que es más grande y visible, las flores están unidas unas a otros por una especie de cinta que forma una línea curva. En la pintura de la virgen del Rosario, en su base hay dos diseños florales, uno es el diseño de flores “de pétalos” de forma romboidal y la otra es un diseño más pequeño, similar a las motivos florales de las túnicas incas mencionadas líneas arriba. En la pintura del Arcángel Arcabucero el diseño floral que adorna su vestido es ligeramente diferente, este diseño está acompañado por tallo y hojas que se mezclan entre ellas (imagen 1). Este diseño y su colorido son muy parecidos al diseño floral del techo interior de las casonas

A las pinturas de la escuela cuzqueña de la colonia, se las llama también pintura virreinal sur-andina como lo hace Isabel Cruz de Amenábar (2018) en su estudio sobre las flores y la sacralidad en la pintura virreinal sur andina.

coloniales, de las iglesias de los pueblos de San Pablo y de Tinta. En las pinturas contemporáneas que siguen la escuela cuzqueña, los diseños florales siguen siendo frecuentes como es el caso del Arcángel Gabriel, el encaje que adorna su túnica tiene diseño floral acompañado por una línea de zigzag.



Imagen 122. Detalle floral de la ropa de las vírgenes de Nuestra Señora del rosario de Pomata (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña s.XVIII, Convento de Santa Clara, Ayacucho). Virgen de Pomata (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña s.XVIII, Convento de Santa Catalina, Cusco). Virgen del Rosario (Anónimo, óleo

sobre lienzo, escuela cuzqueña s.XVIII, Colección particular). Virgen del Rosario de Pomata (Pablo Chili Tupac, 1723, óleo sobre lienzo. Ministerio de Cultura del Perú, Museo Histórico Regional de Cuzco).



Imagen 123. Arcángel Arcabucero (Escuela cuzqueña). Arcángel Gabriel (Escuela Cuzqueña, barroco contemporáneo).



Imagen 124 Detalle del decorado interior del actual Museo Inca. Los dos últimos decorados son de la iglesia San Bartolomé de Tinta, corresponde al arco de entrada y al techo.

Flores “botones”

Las flores “botones” son aquellas representaciones florales que tienen un pistilo, a veces, más grande que los pétalos poco definidos y parecen botones, no están acompañados por tallo (imagen 125). Este diseño floral lo encontramos en los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII, en la franja inferior de estos vasos están los diseños de las flores

“botones” unidas entre ellas por una línea curva. Encontramos también este diseño en la túnica masculina de uno de los bailarines de la pintura “Retorno a la catedral”. En la pintura cuzqueña “Jesús Inca” la túnica del Niño Jesús aparece adornada con una especie de flores “botones” doradas. Además las flores “botones” aparecen en las grecas que adornan los trajes de la virgen del Rosario y del Arcángel Arcabucero, también las encontramos adornando los techos interiores, arcos y dinteles de las iglesias como la de Tinta. También este diseño se encuentra repujado en el sagrario de plata de la iglesia de San Pablo hecha por los artesanos plateros locales posiblemente en el siglo XIX (imagen 126).

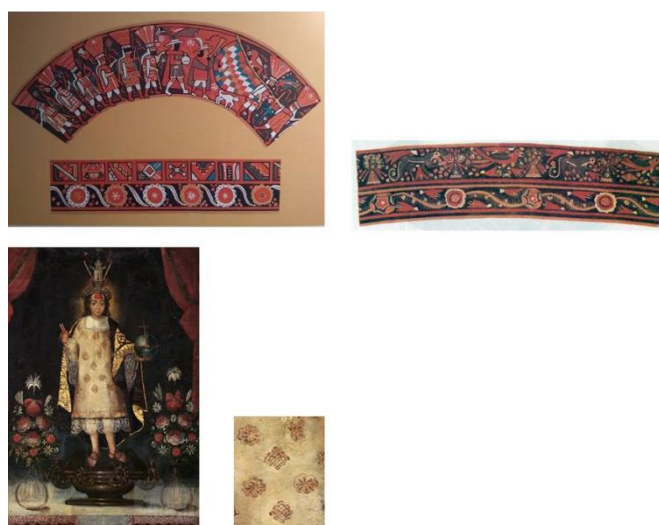


Imagen 125. Reproducción del vaso ceremonial “Danzantes de Chuncho” (siglo XVII, Museo Inca en Flores Ochoa et al. 1998: 238). El otro detalle es de la flor *chimpu chimpu* del vaso ceremonial “Palla de la coca y espíritu de la gran serpiente” (siglo XVIII en Otárola 1995: lámina 229). Abajo: detalle del vestido de Jesús Inca (anónimo, escuela cuzqueña s. XVIII, óleo sobre tela. Colección particular).



Imagen 126. Detalle del decorado del techo del arco de la iglesia San Bartolomé de Tinta y detalle de la flor *phallcha* del alatar mayor de la iglesia de San Pablo.

En las pinturas de las vírgenes y de “Jesús Inca” hay ornamentación floral, las flores representadas son rosas y otras especies junto a ramas, hojas y frutos, aparecen como

guirnaldas que rodean la imagen santa o ramos de flores colocados en floreros sobre el altar. Para Cruz de Amenábar en el cristianismo las flores y hojas que conforman las coronas de las imágenes santas, las guirnaldas y los ramos que adornan la pintura significan “glorificación y triunfo” (2018: 5).

La similitud de los diseños florales en los distintos objetos artísticos se debe tal vez a que los pintores indígenas y mestizos también se dedicaban a hacer los vasos ceremoniales, y algunos a decorar las viviendas. Por lo que existe un patrón estético de los diseños florales que se repite e incluso se sigue imitando en la actualidad sobre todo en el plano vestimentario, textil y artístico. Alguno de los diseños de los encajes, las grecas, las puntas de randa y las telas de los vestidos de las imágenes santas son copia de los mismos encajes, grecas, puntas de randa y textiles, como telas de damasco de la época venidos de Europa.

Las influencias estéticas incas y coloniales en el bordado *maquinasqa* del sistema vestimentario tradicional de San Pablo y de Tinta

Los adornos, los diseños y la distribución de la decoración en el sistema vestimentario tradicional están conformados tanto por elementos estéticos prehispánicos como coloniales. La fusión que hacen los bordadores de estos elementos estéticos ha dado como resultado un nuevo elemento estético de carácter mestizo, siendo una expresión estética indígena plasmada en el vestido tradicional. Los bordados mestizos fueron creados para embellecer las prendas tradicionales. Este elemento estético mestizo fue atrevido de la misma manera que fueron los diseños de Paul Poiret para la sociedad francesa de los dos primeros decenios del siglo XX.

Si bien los diseñadores occidentales son influenciados por el contexto social, los movimientos culturales, artísticos y literarios de una época. Por el contrario los bordadores locales autodidactas entre ellos Julian Choquevilca, estuvieron y son influenciados por factores próximos a su contexto social²⁶⁷, inspirados por el paisaje o “su tierra”²⁶⁸ -flora, fauna altoandina, ríos, pampas, cerros-, por el conocimiento textil, por los soportes religiosos como imágenes santas, pinturas coloniales, decorados de los techos interiores de la iglesia y de las casas coloniales. Los factores estéticos inspiraron a los bordadores autodidactas en los diseños, adornos y en la distribución de la decoración vestimentaria, dándole originalidad al

²⁶⁷ Sobre los elementos que influyen en la inspiración de los bordadores de San Pablo, Tinta y Marangani ver las (ver el subtítulo 3.1.4).

²⁶⁸ Comunicación personal con la bordadora Hildred Calle (Marangani-Cuzco 2021).

vestido. Los bordados con máquina (*maquinasqa*) fueron una aventura estética “iniciada” con Choquevilca que se mantiene hasta los bordadores contemporáneos de los pueblos de San Pablo, de Tinta y de Marangani, quienes han convertido al vestido tradicional en un elemento estético, en adorno que adorna el cuerpo (Entwistle 2002).

El bordador con sus diseños bordados ha llevado a que el vestido tradicional ordinario se convierta en un vestido adornado. Los diseños bordados, el colorido y los adornos provocaron un cambio en la estética vestimentaria, en la percepción y perfección vestimentaria, donde “lo bonito” es vestir un traje con bordados y colorido.

Rastreado las influencias incas y coloniales en el bordado mestizo de San Pablo y Tinta

Las influencias artísticas incas y coloniales en el vestido tradicional de San Pablo y de Tinta se manifiestan en los diseños bordados organizados en franjas decorativas, a su vez éstas están distribuidas en las prendas vestimentarias tradicionales. Estas franjas se parecen mucho a la franja de *tocapus* de los tejidos, a la franja de las cerámicas incas y a las franjas decorativas de los vasos ceremoniales (*qeros*) de los siglos XVII y XVIII. Las franjas pueden estar orientadas horizontal o verticalmente, esto en función al tipo de prenda, por ejemplo las franjas de la pollera son siempre horizontales mientras que las del pantalón, de la lliclla, del chaleco y del jubón tienen tanto franjas horizontales como verticales. Las franjas también se distinguen por su tamaño, en el caso de la pollera que es la prenda más bordada del sistema vestimentario tradicional, las franjas no son de un sólo tamaño, hay franjas que son más gruesas que van en medio de la pollera y otras más delgadas que se ubican entre las franjas gruesas, cerca al ruedo y a la pretina.

Otro aspecto importante a subrayar es que todos los diseños bordados están organizados dentro de franjas, no hay bordados que estén fuera, incluso el bordado trencilla que substituyó a la cinta labrada se hace sobre el *golón* que forma una franja fucsia que imitaba a esta cinta y cubre el ruedo. En las otras piezas vestimentarias como la lliclla, el pantalón y los jubones masculino y femenino hay diseños florales que aparentemente están fuera de las franjas pero forman parte de franjas más grandes que rodean la prenda.

Dentro de las franjas se bordan los elementos estéticos, geométricos y florales. Entre los primeros diseños bordados están las líneas ondulantes, líneas curvas, líneas que parecen olas, zigzags y rombos. En un principio los diseños bordados fueron discretos, pero con el

pasar de los años cada vez más se hicieron grandes. La preeminencia de los diseños geométricos bordados fue una influencia, según la bordadora Hildred Calle, de los motivos textiles que sirvieron de inspiración para decorar las prendas vestimentarias, conocimiento textil que es dominado tanto por mujeres y varones desde tiempos ancestrales. Es muy probable que los motivos florales hayan aparecido junto con los motivos geométricos adornando la lliclla. Si observamos bien en la imagen 77 que son las imágenes más antiguas que disponemos del vestir tradicional, en las esquinas superiores de la lliclla de ambas mujeres hay diseños florales que se asemejan mucho a los diseños florales “rectilíneos” acompañadas con hojas.

Uno de los elementos más significativos y característicos de los diseños bordados es el motivo floral. En lo que respecta a la forma se parecen mucho a la representación plana de los motivos florales de la colonial como las flores “de pétalos” y flores “botones” que recuerdan a los adornos florales de los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII, de las túnicas de los incas nobles retratos, de las imágenes santas pintadas, de los diseños que decoran los techos interiores de las casonas e iglesias coloniales. En el caso específico de San Pablo encontramos que las flores unidas por una línea aparecen repujadas en el sagrario de plata de la iglesia de este pueblo, el bordado trencilla puede tener su origen en el decorado de flores “botones” de los vasos ceremoniales. Los diseños florales tienen carácter protagónico en el sistema vestimentario tradicional femenino como masculino, protagonismo que puede ser comparado con el atribuido a las representaciones florales del vestido de las vírgenes de las pinturas coloniales. Es probable que los bordadores se hayan sentido atraídos por los diseños florales ya sea por la forma o los colores al verlos en el traje de las imágenes santas o decorando las pinturas que las hacían a la vista más atractivas, coloridas y fastuosos. También es posible que los bordadores hayan imitado los motivos florales para que el vestido tradicional se pareciera a los vestidos de las vírgenes y sean floridos y atractivos a la vista como el de estas imágenes. El diseño floral también aparece tejido en el poncho y la *unkuña* de Tinta, este motivo textil se llama *t'ika pallay* que es la representación de una rosa de seis pétalos. Motivo que identifica a este pueblo.

Un aspecto importante es que los motivos florales aparecen distribuidos dentro de los rombos o en los zigzag, son las figuras principales de las franjas. Esta forma de presentar y organizar los diseños florales se asemeja bastante a la presentación y organización del *tocapu* inca que se acentúa más en los bordados “coqueados” que se hacen en Tinta. Si bien las flores

representadas son de especies que crecen en estos pueblos como nos indica Hildred Calle, también son parte de una memoria estética que ha existido y que se sigue reproduciendo de forma repetitiva y mecánica, que para los bordadores contemporáneos no tiene significación ya que se ha perdido con el tiempo, como refiere la señora bordadora Antolina Cáceres, “estas flores son hechas por ser bonitas” o por ser “motivos tradicionales”, “son sólo flores, no sé cuáles son”.

A los diseños geométricos y florales se han añadido diseños zoomorfos de especies andinas como el puma y el picaflor, más recientemente la alpaca, sobre todo en los bordados de los trajes de San Pablo y de Marangani respectivamente. El color, los contrastes chillones, el brillo y lo exagerado han devenido en una influencia de la sociedad contemporánea y de sus íconos de moda, los cantantes de música huayno. Los diseños bordados mestizos y contemporáneos son sobrecargados de color, de adornos y de brillos provocando un cambio en la estética vestimentaria, en la percepción de la belleza y perfección vestimentaria.

Estos elementos estéticos hacen de este vestido aparatoso, provocando que el vestido tradicional deje de ser juzgado como funcional, práctico y “cotidiano”. Los bordados mestizos son para embellecer las prendas haciéndolos atrevidos, desenfadados, coloridos y brillantes. El vestido bordado y los bordados en sí se han transformado en elementos de moda y estéticos, a través de los cuales los bordadores expresan libertad creativa, cultural y social. El vestido tradicional y el bordado indican que la sociedad de San Pablo y de Tinta, así como la población indígena ha cambiado. El bordador con sus bordados ha llevado a que el vestido tradicional ordinario, “de indios” sea “fastuoso”, “adornado”, “elegante”, “ostentoso”, dejando de lado su “simplicidad”, “recato”, “tristeza” y “nostalgia”. Es posible que el vestido tradicional contemporáneo se ha considerado como “una obra de arte” de simplicidad armoniosa y atrevida.

5.3. El simbolismo de la *unkuña*

En los pueblos de los Andes el textil ha sido y es uno medio de comunicación del pensamiento andino tanto en los pueblos prehispánicos como en los actuales. Los investigadores de los textiles andinos han sugerido que hay un “lenguaje textil” (Cereceda 2010). Las lógicas textiles, es decir la técnica y el *savoir faire*, revelan también lógicas culturales que constituyen la sociedad andina (Desrosiers 1997). La técnica textil no ha

cambiado pero si lo han hecho los motivos textiles o *pallay*, la combinación de colores y la interpretación de los motivos (Arnold *et. al.* 2007). Verónica Cereceda en su artículo “Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga” (2010) analiza las talegas y costales tejidos que están constituidas por bandas y listas. Al analizar las sucesiones, contrastes y colores de las bandas concluye que hay un “lenguaje del diseño de las talegas” que tendría “una doble función: la de un mensaje inscrito sobre la tela (comunicación) y la de un rito ejercido sobre los objetos depositados en el interior (una eficacia mágico-religiosa)” (2010: 183). Esta última función podría ser entendida como la motivación, la razón o la subjetividad cultural por la que se teje una tela, lo que llevaría a comprender el significado del tejido, en tanto que signo textil y subjetividad, entendida como simbolismo. La *unkuña* de Santa Bárbara y de San Pablo está formada principalmente por líneas y motivo textil. A partir del aprendizaje de la práctica textil con las tejedoras de Santa Bárbara, se ha conocido el significado que tienen las líneas y el motivo textil para las tejedoras. A través de este conocimiento se propone que hay correlación entre los términos textiles, las prácticas rituales y las narraciones míticas del origen de las alpacas. Esta correlación permite comprender el “lenguaje de la *unkuña*” santabarbarenses.

Los componentes físicos de la *unkuña* de Santa Bárbara²⁶⁹

La *unkuña* está conformada por el motivo o diseño (*pallay*) que se llama *mama pallay* (madre de los motivos) que caracteriza a las mantas femeninas de esta comunidad y del pueblo de San Pablo, por la pampa que es el panel de un sólo color y por las listas de colores llamadas *pureq colornin* (el color que se expande). La *unkuña* está diseñada por líneas, Tim Ingold en su estudio antropológico sobre las líneas indica que éstas “se perciben como un movimiento y desarrollo y no como estáticas [...] La vida se vive a lo largo de senderos, y los senderos son un tipo de línea. Es también a lo largo de senderos que la gente adquiere conocimientos del mundo que les rodea y describe ese mundo en historias que después cuenta” (2015: 17). Es siguiendo esta propuesta de Ingold que se analizará e interpretará el “lenguaje lineal” o “significado lineal” de la *unkuña*.

Análisis iconográfico de la *unkuña*

La palabra quechua *mama pallay*²⁷⁰ significa “madre de los motivos textiles”. Flores Ochoa *et al.* (1998: 201) indican que la anteposición de la palabra *mama* “transmite un

²⁶⁹ Los componentes de la *unkuña* ya han sido abordados en el capítulo 3.

sentido de eternidad, inmensidad, origen, como sucede en los nombres de *Pachamama* o *Mamaqocha*²⁷¹. Por consiguiente el diseño *mama pally* se entiende como el “origen de los motivos textiles”. En efecto las tejedoras²⁷² refieren que éste es el motivo principal o la “madre de los motivos”, a partir de éste todos los demás motivos textiles son fáciles de aprender a tejer como el *q'enqo* (zigzag), la flor (*t'ika*) y la estrella (*ch'asqa*). El *mama pally* está conformado por dos motivos textiles, *q'enqo* (línea de zigzag) y *ñawin* o *qocha* (rombo o diamante), elementos estéticos prehispánicos representados en las cerámicas incas, *unku* y vasos ceremoniales (ver pág. XX). En algunos pueblos cuzqueños²⁷³ la iconografía textil del zigzag está asociada con el rayo o el río, siendo considerado como “iconografía acuática” (Seibold 1992: 170). Para los santabarbarenses el *q'enqo-zigzag*²⁷⁴ es la representación de los cerros, montañas y nevados, la tejedora Dionisia dice que “el *q'enqo* que se teje es como el *orqo* (cerro)” y el pastor Vicente declara que la línea de zigzag que se dibuja sobre el lomo del padrillo durante el ritual “es como los cerros que nos rodean”. En Santa Bárbara el motivo *q'enqo-zigzag* de la *unkuña* es una “iconografía terrestre” por estar asociada con los cerros, nevados que en la cosmovisión andina son los *apu*. Mientras que *ñawin* (ojo) o *qocha* (laguna) es la representación de las formaciones de agua, ya sean “ojos de agua”, puquios, manantiales y lagunas. También *ñawin* hace referencia a la “parte medular de una cosa, lo mejor de lo mejor” (Lira en Randall 1993: 79). En Santa Bárbara el motivo *ñawin-qocha* es una iconografía acuática que está relacionada con origen de vida y con lo esencial.

La pampa es el tejido llano, plano y de un solo color. La palabra quechua pampa significa “llano, llanura” y hace referencia a una llanura extensa sin vegetación arbórea ni cultivos. La pampa, también, puede ser entendido como un espacio *salqa*, siguiendo la propuesta de Jorge A. Flores Ochoa (1978) sobre la clasificación mítica de los animales hecha por los pastores de camélidos en *salqa* (animales salvajes, no domesticados) y en *uywa* (animales domesticados, ganado que tiene lana como los camélidos), es decir como un espacio salvaje o natural, no doméstico ni controlado por el hombre. Por tanto pampa hace

²⁷⁰ *Pally* significa en la actividad agrícola « recolectar, cosechar » y en los textiles hace referencia “al motivo o diseño textil”.

²⁷¹ *Mamaqocha* significa “mar”, “océano”, “el lago madre” que debe ser entendido en el sentido de que “concentra la totalidad de la existencia” (Yaranga 1979 en Kemper 1995: 60).

²⁷² Comunicación personal con Claudia Choque (30 años) (Santa Bárbara, noviembre 2009).

²⁷³ Andrea Heckman refiere que en la comunidad de Pacchanta (Cuzco) la línea del zigzag o *q'enqo* está en relación con el agua (2003: 179) y Katherina Seibold (1992) señala que en la comunidad de Choquecancha (Calca, Cuzco) el *q'enqo* está asociado con el agua, el lagarto y el sapo.

²⁷⁴ Katherina Seibold (1992) menciona que en la iconografía textil de la comunidad de Choquecancha (Calca, Cuzco) el *q'enqo* es la representación del agua, del lagarto y del sapo.

referencia a un espacio abierto y sin límites, es decir un “espacio natural” (Cereceda 2010). Para Olivia Harris (1978) y Cereceda (2010, 1999) la pampa andina es la tierra plana, sin diferencias de altitud, está constituido por montañas y quebradas y es el lugar exterior al pueblo. En este espacio se encuentran montañas y nevados (*apu*), pastos, lagos, lagunas, puquios y “ojos de agua” que favorecen el pastoreo de camélidos. Según los pastores santabarbarenses es en este espacio donde habitan las entidades sagradas (*apu* y *pachamama*), los “no-humanos” (*saqras*²⁷⁵, sirenas²⁷⁶, *machus*²⁷⁷ y condenados) y los animales salvajes (vicuña, guanaco, zorro, gato andino, puma, *wallata*). Por tanto este espacio es considerado como prohibido, peligroso porque se encuentra fuera del espacio social –casa, comunidad, pueblo- que es entendido como un espacio *uywa* (doméstico). Así el término *salqa* (natural o “no domesticado”) se entiende por oposición al término *uywa* (doméstico), y pampa por oposición a *pallay*.

Las técnicas textiles de la *unkuña* permiten establecer conexión entre los elementos textiles (pampa y *pallay*), el paisaje altoandino y el espacio. La pampa es tejida en cara de urdimbre que da una textura plana, liza como las pampas altoandinas, al mismo tiempo sugiere un espacio abierto. Por el contrario, la textura del *mama pallay* es “rugosa”, “accidentada” por la técnica²⁷⁸ que se emplea para formar el motivo que provoca que haya hilos flotantes que le dan esta textura, es como el paisaje accidentado con pampas, montañas, nevados, rocas, quebradas, ríos y lagos.

El “lenguaje de la *unkuña*” de Santa Bárbara

El motivo o diseño textil *mama pallay* y la pampa tienen significaciones religiosas, cosmológicas y espaciales. El significado semántico de *mama pallay* como “madre de los motivos” y/o “origen de los motivos” y la representación simbólica de éste están en asociación con el origen de los camélidos y con la cosmovisión andina. En el mito de origen²⁷⁹ de estos animales se indica que las alpacas salieron de una laguna por órdenes del

²⁷⁵ La palabra quechua *saqra* hace referencia al diablo cristiano y se emplea para designar a “todo espíritu malévolo” (Ricard 2010: 497)

²⁷⁶ Las sirenas viven en los ríos, lagos y lagunas. Para los santabarbarenses las sirenas residen bajo el puente natural de Hallpachaqa y para los sampablino bajo el puente del río Vilcanota.

²⁷⁷ *Machus* y condenados residen en las grietas de las montañas y caminan por las noches en las pampas. Los *machus* o *machulas* “son los esperitus de los ancestros que han vivido en tiempos antes del imperio de los incas y de la era cristiana” (Ricard 2010: 491).

²⁷⁸ El *mama pallay* está tejido con la técnica de faz de urdimbre complementaria y es de doble faz haciendo que el motivo sea visible en ambas caras.

²⁷⁹ Sobre la cosmología de los pastores altoandinos del sur del Perú ver los trabajos de Flores Ochoa (1974, 1977), Flores Ochoa y Kobayashi (2000), Randall (1993), Ricard (2010), Tomoeda (1993, 2004) entre otros.

nevado Ausangate²⁸⁰, su dueño, quien entregó una pequeña alpaca blanca al pastor para que la proteja. En la mitología andina o la cosmovisión andina el nevado o el cerro ocupan un lugar importante, es el *axis mundi* y las lagunas son consideradas como lugares de origen (*paqarina*). El motivo del rombo aparece relacionado con la laguna, representación metafórica del “lago madre” (*mamaqocha*) del cual salen las alpacas, mientras que el motivo zigzag está relacionado con las montañas y nevados, representación simbólica del *apu* Ausangate. Las montañas y las lagunas están ubicadas en la pampa, espacio “salvaje” o “no domesticado” (*salqa*) de dominio del *apu* como el *mama pallay* que se ubica en medio de pampas.

En el ritual propiciatorio de las alpacas *uywa phistay*, el mito se reactualiza en el ritual. Los pastores realizan la representación simbólica de la salida de las alpacas del lago mítico que es la parte central del ritual y del mito representados por el motivo textil rombo, cuando es identificado como *qocha* es el “lago de donde salen las alpacas” y cuando se refieren a él como *ñawin* es entendido como “la parte medular” o esencial que permite la salida de los animales de la laguna durante el ritual, cuando el responsable de la conducción ritual pone chicha, hojas de coca y la representación de una pareja de alpacas en platos de cerámica, a los que llama “*mamaqocha* de las alpacas”²⁸¹, estos platos son la representación simbólica de la *mamaqocha* mítica de donde salen dichos animales. Las cerámicas incas destinadas para estos rituales están adornadas con diseños de zigzag y rombos semejantes al *mama pallay* de Santa Bárbara.

En otro momento del ritual, el corral de los animales llamado “corral redondo” (*muyuy cancha*) adquiere la connotación de *mamaqocha* por tres razones, primero por su ubicación, la fuente de agua del mito se sitúa en la pampa como el corral que está situado en la pampa próxima a la vivienda familiar. Segundo por el “contenido”, la fuente de agua “guarda” a las alpacas de la misma forma que el corral protege a estos animales. Por último, los animales purificados salen del corral hacia la pampa y son protegidos por los pastores como cuando el *apu* Ausangate ordenó a los pastores proteger a las alpacas que salían de la laguna. Las piedras dadas por el *apu* (*enqaychu*) son protegidas por textiles en el paquete ritual, son exhibidas durante la ceremonia para ser purificadas y conservar su “energía vital” (*enqa*), el paquete ritual es la representación del *ñawin* entendido como “la parte medular” o esencial

²⁸⁰ El nevado Ausangate (6372 metro de altitud), llamado por la población local como *apu* Ausangate, es el más alto de la zona y de la provincia de Cuzco. Los cerros más altos de los pueblos son también llamados *apu*.

²⁸¹ Comunicación personal con Melitón (pastor de camélidos de la comunidad de Pampapachaqa, Santa Bárbara 2011).

porque guarda y protege a la alpaca (*enqaychu*) dada por el *apu* Ausangate, en el corral el padrillo es la transubstanciación de esta alpaca porque tiene la “energía vital” (*enqa*) que permite la reproducción del rebaño. Así el *mama pallay* es el *apu*, el lago mítico, los platos de cerámica, el corral de los animales y el paquete ritual.

Al final del ritual (*uywa phistay*) se canta, se toca música y se baila. Los movimientos de los pastores al bailar parecen formar el *mama pallay*, ya que los hilos de urdimbre (varones)²⁸² van a unirse con los hilos de trama (mujeres) para crear este motivo que es la representación textil del origen de las alpacas, de la población de pastores altoandinos de Santa Bárbara. En el plano cromático la pampa textil sigue siendo dominante en relación con la combinación cromática del *mama pallay*, como son las montañas y nevados dominantes en el espacio *salqa*, natural (imagen 233).

Para los pastores santabarbarenses estos animales son su posesión más preciada e importante, éstos representan su existencia, supervivencia, bienestar y riqueza. Por lo que los pastores los cuidan y protegen cotidianamente a través de rituales. La desaparición de estos animales significaría también la desaparición de los santabarbarenses y de la humanidad en sí. En un nivel interpretativo, el “lenguaje de la *unkuña*” nos ha permitido entender la cosmovisión local, la forma de concebir el espacio. La *unkuña* es un signo textil y tiene significados por lo tanto es un “texto tejido”. La correlación entre los términos textiles de la *unkuña* de Santa Bárbara, el mito y el ritual nos permite interpretar el *mama pallay* como el motivo textil del origen de la sociedad y cultura de los pastores de Santa Bárbara. Esta correlación hace que la *unkuña* sea un tejido “vivo”, en el sentido de Ingold las líneas rectas y circulares que la conforman expresan “vida”, de manera que las tejedoras transmiten su cosmovisión, sus conocimientos del mundo que les rodea y describen ese mundo a través de las líneas que forman la *unkuña*.

5.4. El vestido ritual

Se han identificado dos tipos de vestido de fiesta, uno “moderno” y el otro tradicional (ver pág. 165). El vestido de fiesta tradicional destaca por el colorido de las telas, los hilos, las grecas, los *golones*, las cintas tejidas (*puytu*) y sobre todo por los diseños bordados con máquina (*maquinasqa*). Por estas características, -decorado, adorno y color- el vestido

²⁸² En un estudio precedente se analizó la *unkuña* en relación con el baile de carnaval (*qhaswa*).

tradicional suele ser identificado como antiguo o “moderno”. Entre los sampablinos, santabarbarenses y tinteños el vestido colorido y con bordados con máquina excesivos es un vestido de fiesta o vestido de gala.

Este vestido es utilizado principalmente en las celebraciones, por un lado de fuerte influencia andina, vinculadas directamente con la cosmovisión andina y por el otro, en las que se comunican la pertenencia étnica como los concursos de belleza y los desfiles. Es en las primeras celebraciones que el vestido tradicional adquiere un carácter ritual y su uso adquiere un carácter intrínseco de “obligatoriedad” que dependerá de la situación y de la ocasión, al respecto Joanne Entwistle indica que “los códigos sociales del vestir van muy ligados al contexto” (2002: 81) y resalta el rol que tienen los contextos o las “distintas situaciones que imponen las diferentes formas de vestir, unas veces imponen ‘reglas’ o códigos de vestir, otras [...] son mediante convenciones” (2002: 61)²⁸³. El identificar que trajes son llevados, ya sean determinados por la sociedad o por la tradición, en determinados contextos o situaciones nos lleva a entender el significado que ese vestido tiene o adquiere en ese contexto o situación en particular, por lo que se hace necesario estudiar el contexto para entender el significado del vestido según refiere Barnard (2002).

Vistiendo el traje tradicional en las ceremonias

En el capítulo IV se desarrollaron las principales celebraciones y los vestidos de fiesta que se lucen en éstas. En la velación de las máscaras de los Reyes magos y la fiesta patronal de la virgen de Belén en San Pablo el uso de este vestido se hace obligatorio para las autoridades tradicionales porque éstas están asociadas con la tradición sampablina. En la celebración de los Reyes magos su partición es indispensable porque son las encargadas de realizar las libaciones a la *pachamama* y de efectuar la lectura premonitoria de la traspiración de las máscaras de los Reyes magos que determina el destino del año agrícola en el pueblo. Mientras que en la fiesta de la virgen de Belén, estas autoridades son las que custodian y protegen la imagen de la virgen. En estas celebraciones las autoridades tradicionales participan junto a su pareja quienes también visten el traje tradicional de forma obligatoria, a pesar que estas tienen un rol secundario en el desarrollo de las celebraciones, son las

²⁸³ Otros estudiosos del vestido resaltan, también, este aspecto de las reglas o códigos vestimentarias sociales, como Barnard (2002), Eco (1976), Delaporte (1984), Monneyron (2014), Roach y Eicher (2007,1992b), entre otros.

encargadas de llevar las ofrendas (hojas de coca y agua ardiente o chicha) para realizar las libaciones rituales.

En la fiesta patronal de San Bartolomé en Tinta el uso del vestido tradicional es de carácter “obligatorio” para los responsables de organizar la fiesta (*Albazos*), la pareja o parejas se destacan por su traje ostentoso, mandando a confeccionar para esta ocasión. En esta situación festiva llevar este vestido puede ser entendida como un acto reivindicativo del estatus de indígena, en el sentido que antes eran obligados por los sacerdotes y españoles a asumir la responsabilidad de la organización, mientras que ahora es libre decisión que está asociada principalmente con la manifestación del capital económico. Las mujeres que traen las semillas de maíz y tubérculos en su *unkuña* blanca para ser bendecidas durante esta fiesta, visten traje tradicional, menos “moderno” y ostentoso que el de las responsables de la organización de la fiesta. La presencia de estas mujeres con las semillas se entiende en relación con el inicio del año agrícola y del calendario ritual andino que comienza con el “despertar de la *pachamama*” en agosto.

En las celebraciones del *Solischay* y del carnaval, la sociedad y la tradición determina que el uso de este vestido tradicional sea obligatorio, la participación activa de la población está condicionada por el uso de este atuendo. Para bailar el *Solischay* o el carnaval se tiene que llevar de preferencia el vestido completo o como mínimo llevar una prenda tradicional, a menudo es la pollera o la *unkuña* blanca en el caso de las mujeres y el *hatun pallay* poncho o el chaleco en los varones, si no se lleva una prenda no significa que no pueda participar pero si será mal vista por la sociedad siendo objeto de “miradas” o “murmillos” condenatorios, ya que la tradición indica que se debe de vestir el traje tradicional para bailar el *Solischay* o la *qhaswa* de carnaval, porque es el vestido de estas danzas.

En los rituales de carnaval vestir el traje tradicional es de obligación intrínseca. En el ritual de los animales (*uywa pistay*) el responsable ritual, los miembros de familia y los invitados visten la indumentaria tradicional para participar en las diferentes acciones rituales como es la preparación de las ofrendas para las divinidades andinas (*apu* y *pachamama*), la libación a las piedras sagradas (*enqaychu*), el marcado de los animales, el “casamiento” de las alpacas y la purificación del padrillo. En el ritual de visita al pastizal comunal (*pastal muyuy*) las autoridades tradicionales encargadas de realizar las libaciones a las divinidades andinas visten el poncho y las mujeres que los acompañan encargadas de servir la chicha visten la

ropa tradicional y las que posteriormente se unen a la celebración usan la pollera y la *unkuña* o sólo la *unkuña*. También en el ritual de visita a la chacra propiedad de la comunidad (*chacra muyuy*), las autoridades tradicionales y los pobladores que participan en la visita a la chacra, la ofrenda a la *pachamama* y las libaciones visten el vestido tradicional sino es completo es parcial. En estas celebraciones rituales los pobladores renuevan la relación de reciprocidad-dependencia que se mantiene con las divinidades andinas, es decir por un lado se les agradece por los dones recibidos y, por el otro, se les solicita su benevolencia.

El carácter ritual del vestido tradicional

En estas celebraciones y rituales vestir la indumentaria tradicional, completa o parcial, es obligatoria porque éstas adquieren carácter ritual al estar asociadas con la cosmovisión andina. Cuando se hacen las libaciones ya sea durante la velación de las máscaras de los Reyes magos o en los rituales de carnaval y se ofrece el despacho que están dirigidas a las divinidades andinas, y cuando las mujeres llevan las semillas en sus *unkuñas* para ser bendecidas se viste la ropa tradicional. El hecho de vestir esta ropa en estos momentos rituales, otorgan a dicho vestido un carácter ritual. Es así que el carácter ritual del vestido tradicional está determinado por los momentos rituales, por su asociación con las divinidades andinas y por el rol protagónico que tienen los portadores. El uso del vestido tradicional en estos contextos rituales está acompañado por comportamientos también rituales de los protagonistas quienes inician las libaciones, preparan y entierran los despachos, saludan y se dirigen a las divinidades andinas, purifican a los animales, adornan las chacras y llevan las semillas en las *unkuñas*. Entonces el vestido tradicional comunica ritualidad. No sólo el traje tradicional completo adquiere carácter ritual, también lo adquiere una sola prenda, por ser tradicional se convierte en ritual y permite al portador ser partícipe activo de la celebración. El carácter ritual que adquiere el vestido o las prendas tradicionales es momentáneo, es decir mientras dure la celebración, después pierde esta característica.

Encontramos que en las acciones rituales durante estas celebraciones, el vestido moderno sufre una especie de prohibición para los individuos que realizan las acciones rituales asociadas con las divinidades andinas, porque se cree que los vestidos tradicionales o de los ancestros están más conectados con la cosmovisión andina que el vestido moderno, por eso los responsables rituales visten chullo y poncho para hacer las ceremonias y asumen comportamientos sociales diferentes, lo mismos que las autoridades tradicionales para las libaciones y las mujeres como sus acompañantes y asistentes. La sociedad sampablina, tinteña

y santabarbarenses ha designado al vestido tradicional como vestido ritual asociado con comportamientos rituales y ceremonias andinos, es probable que éste tenga efectos positivos en la finalidad del ritual. El vestido tradicional ritual comunica mensajes cargados de finalidades espirituales al mismo tiempo que “expresa valores culturales del mundo andino” (Dransart 2000: 128).

5.5. El vestido de carnaval y el cortejo

Según la tradición sampablina es durante el *pukllay* carnaval o la semana de carnaval que los jóvenes se conocen y se enamoran, muchas veces terminan con pareja.

El vestido de carnaval de los jóvenes solteros

Para participar en el carnaval los jóvenes deben de vestir el ropa tradicional, cuyo uso está determinado por la sociedad. Entre los pastores de camélidos existe la costumbre de regalar prendas tejidas y prendas tradicionales a los hijos solteros. Según la tradición sampablina y santabarbarenses las madres tejían la *unkuña* y el poncho para regalar a sus hijos solteros, prendas de vestir que debían estar listas para el carnaval donde serían lucidas por los jóvenes. Esta costumbre no es propia de los pueblos de San Pablo y Tinta, es también practicada en otras localidades de Cuzco²⁸⁴ y de Apurímac.

El vestido tradicional que los jóvenes llevan en el carnaval se llama *p'asña p'acha* (ropa de joven mujer) o ropa de chola y *maqt'a p'acha* (ropa de joven varón) o ropa de cholo. Este vestido es el mismo que llevan los adultos, aunque estos últimos visten el sistema vestimentario tradicional parcial mientras que los jóvenes el vestido completo. Patrizia Calefato remarca que “hay diferencias por pequeñas que sean entre la indumentaria de las doncellas y la de las mujeres casadas en una determinada sociedad” (2002: 16). En el caso de San Pablo si bien son las mismas prendas que visten los adultos como los jóvenes, la diferencia de los vestidos, que es sutil, está en el adorno bordado, es decir en los diseños, en la paleta de colores, en el empleo de hilos de luces y de grecas. Por lo general los trajes de los jóvenes suelen ser “más conservadores”, son menos osados en cuanto a la innovación del color de las prendas y a la preferencia de diseños bordados novedosos que el traje de los adultos. En estos pueblos la “osadía vestimentaria” no es propuesta por los jóvenes, como

²⁸⁴ Como en la comunidad Qero (Paucartambo, Cuzco),

sucede con el vestido “de moda”, sino por los adultos, tal vez sea porque éstos disponen de recursos económicos para hacerlo y los jóvenes se conforman con innovaciones más discretas.

El vestido de los solteros es de colores intensos con diseños bordados menos novedosos. Para los jóvenes es más importante lucir un traje llamativo, de preferencia colorido ya que lo colorido está asociado con la alegría, la fiesta, el carnaval y la soltería, además es considerado como bonito, tal como el vestido colorido que lucen en el carnaval las jóvenes santabarbarenses de la imagen 127. Las prendas de vestir masculinas tales como el chaleco y el *buchas pantalón* destacan por los bordados con máquina policromos, resaltando el detalle de la basta del pantalón y la parte delantera del chaleco. Los jóvenes visten con chullo y poncho, de preferencia el *hatun pallay* poncho blanco y las mujeres llevan la *unkuña* blanca.



Imagen 127. Jóvenes de la comunidad de Santa Bárbara en el pueblo de San Pablo (carnaval, 2006).

Otra característica resaltante de la indumentaria de las jóvenes es vestir una sola pollera que llega hasta abajo de la rodilla, bajo de la pollera llevan un centro corto (*uhuna*) o enagua. Otra característica importante es el volumen de la pollera que tiene rol relevante en la coquetería femenina al momento de bailar. La importancia del volumen de esta prenda es muy parecida al rol que tenía la crinolina²⁸⁵ en el vestir femenino en la segunda mitad del siglo XIX, donde el volumen de las faldas era importante porque denotaba junto al escote coquetería femenina y era “símbolo de belleza” (Vigarelló 2017: 109). La pollera debe moverse con facilidad al momento de bailar, siguiendo los movimientos corporales de la

²⁸⁵ Acerca de la crinolina Quentin Bell refiere que “Gracias a la crinolina, se tenía presencia impactante; el dibujo del hombre del costado (con su cabello tieso) es insignificante a lado de las mujeres, cuya presencia es majestuosa. La crinolina proporcionaba, de cierta manera una moral alta, hacía sentirse digna e importante cuando se era el centro de una circunferencia tan vasta, y otorgaba una elegancia voluminosa” (1992: 236. La traducción es nuestra).

joven. Hildred refiere que “toda mujer, sobre todo las solteras quieren mostrar lo hermoso que es su traje, cuando giras es cuando se puede valorar”²⁸⁶. El movimiento de la pollera al bailar comunica su destreza porque saber bailar y mover la pollera hace que la mujer sea más atractiva y más bonita, además de ser considerada como una característica “innata” de las mujeres sampablina, cuando refieren que “toda chola sampablina sabe cantar y bailar la *qhaswa* de carnaval”. De manera que para las jóvenes la pollera con más vuelo es la “perfecta” y la “ideal”. Complementan su vestir llevando la *waraqa* para bailar, algunas llevan opcionalmente la montera como un accesorio decorativo y otras, como las santabarbarenses usan sombrero de fieltro adornado finamente con mostacillas y lentejuelas (ver la imagen 127). Suelen adornarse con aretes, algunas llevan anillos discretos en comparación con las mujeres adultas que llevan adornos más recargados. Los jóvenes varones no llevan más adornos que la bandurria para bailar. Otra característica del vestir de los jóvenes de ambos sexos es que calzan ojotas.

En el carnaval

Los jóvenes estrenan y visten este traje durante el carnaval, ya sea al final de los rituales o durante el *pukllay carnaval* (semana del carnaval) que tiene lugar en la comunidad y en el pueblo. Los jóvenes tienen interés de procurarse este traje ya que este contexto propicia la interacción social entre jóvenes. Muchas veces son los padres quienes propician estos encuentros entre sus hijos solteros, por ejemplo la dueña del rebaño Natalia de la comunidad de Tucsá (Tinta, Canchis) regalo a su hija soltera el “traje de chola” para que lo use en el baile de carnaval (*qhaswa*) al final del ritual *uywa phistay*, la joven fue presentada a un joven que estaba presente junto a su padre, vestía poncho y traía una bandurria que le fue regalada por su progenitor, los jóvenes bailaron acompañados de sus padres y familiares.

Durante el concurso Bandurria de Oro (martes de carnaval), los jóvenes solteros se aproximan a los grupos de solteras que observan el concurso. Los jóvenes tocan la bandurria delante de ellas, si las jóvenes hacen un ligero movimiento de su pollera, significa que aceptan bailar y cantar. En San Pablo se dice que los jóvenes en grupo van a bailar la *qhaswa* de carnaval a las pampas próximas al pueblo, el carnaval como es la fiesta de las licencias sociales y sexuales, muchas veces termina en encuentros sexuales, a los niños que nacen nueve meses después se les llama hijos del carnaval (*wawa carnaval*). Además esta danza es

²⁸⁶ Comunicación personal con Hildred Calle Barrientos (Marangani-Cuzco, 2021).

considerada como la danza del amor (*cf.* Bolin 1998) porque ella motiva el encuentro amoroso de los jóvenes solteros.

En otros contextos como las ferias agropecuarias, algunas jóvenes solteras suelen vestir la “ropa de chola” parcial y llevan la *unkuña* blanca o fucsia de forma diagonal, la forma de llevar esta prenda comunica que la joven es soltera.

Vestido de carnaval y cortejo

El vestido tradicional es un medio de comunicación del estado civil de los jóvenes solteros a los observadores, es un lenguaje no verbal que los pobladores conocen. Según Roach-Higgins y Eicher (2007) el vestido precede a la comunicación verbal, porque éste comunica quien o quienes son los portadores antes de iniciar la interacción social. En el carnaval los jóvenes no se comunican mediante el lenguaje verbal, sino mediante el lenguaje no verbal, es decir se “comunican mediante símbolos” (Entwistle 2002). El vestido de carnaval es un signo que los jóvenes utilizan para comunicar su estado civil a los otros jóvenes y a los observadores que conocen el significado preestablecido de las prendas, este “lenguaje del vestido” (Eco 1976: 18) es parte del código y convenciones vestimentarios del carnaval dictadas por la sociedad de cómo los jóvenes deben vestirse en esta fiesta, llevando un vestido completo adornado con bordados en colores intensos, poncho y *unkuña* blanca, chullo, ojotas, bandurria y *waraqá*.

Para los jóvenes sampablino vestirse con el traje de carnaval es un acto estético, así el vestido se convierte en un adorno que embellece el cuerpo, lo hace atractivo y deseable. Dicho vestido puede ser entendido como representación simbólica de la sensualidad femenina y masculina. Esta interpretación del vestido tiene sentido en el contexto del carnaval, porque la información que proporciona el vestido está relacionado con éste.

Junto al vestido de carnaval hay otros elementos festivos que contribuyen a la interacción social entre los jóvenes como la bandurria que es el instrumento de carnaval, al que consideramos como un “instrumento de seducción” porque ayuda a encantar y enamorar a las jóvenes en el carnaval. Los jóvenes deben aprender a tocar este instrumento si quieren cortejar y tener pareja, además de ser considerados como “verdaderos sampablino”²⁸⁷ ya que

²⁸⁷ En la conversación con el platero Juan Tunque refiere que “todo sampablino que se considere verdadero sampablino debe saber tocar la bandurria” (Comunidad de Songón, San Pablo 2005).

en San Pablo se dice que “el cholo sampablino atrae a la chola sampablina con la melodía encantadora de su bandurria, si la bandurria es *sirenada*, es mejor”²⁸⁸. Como ya se ha mencionada líneas arriba, el joven toca la bandurria delante de las jóvenes, si ellas consideran que el joven sabe tocar aceptarán bailar la *qhaswa* de carnaval. Una bandurria es *sirenada*, según la tradición sampablina, cuando ha sido templada por la sirena²⁸⁹, provocando que el sonido al tocarla sea más melodiosa. Este acto le da a la bandurria un carácter “mágico”, haciendo que su sonido sea melodioso, encantador y seductor como la imagen que tienen los sampablinos de la sirena, de una mujer bonita y de bella voz. De la misma manera que los varones son seducidos y encantos por la sirena, las solteras son seducidas por la melodía de la bandurria.

Otro elemento festivo que interviene en la interacción social y el enamoramiento es la canción de carnaval, las jóvenes deben saber cantar y bailar para ser consideradas “verdaderas sampablinas”, estas cualidades festivas las convierte en mujeres atractivas, bonitas. Las canciones de carnaval son inspiraciones sobre todo femeninas que se crean en el momento. Ellas son como un “diálogo musical”²⁹⁰, las mujeres crean versos que son interrumpidos por las intervenciones masculinas, lo que permite la fluidez del “diálogo musical”. Las letras²⁹¹ de las canciones tienen contenido sexual y erótico expresados de forma metafórica.

Al vestir la ropa de carnaval, los jóvenes se transforman en jóvenes arreglados y atractivos. Los jóvenes saben que deben usar el vestido de cortejo para poder conocer, interactuar y posteriormente enamorar a una joven en el carnaval, y saben que sino visten esta ropa no podrán hacerlo porque no se sienten “autorizados” socialmente. En el caso del vestido

²⁸⁸ Comunicación personal con Fortunato (San Pablo 2006).

²⁸⁹ En San Pablo los jóvenes solteros se reúnen en los lugares *sirenados* (lugares donde viven a sirena) con su bandurria nueva para que la sirena la tiemple para atraer a las jóvenes solteras. El joven sampablino Miguel Chalco nos cuenta que “durante la noche los jóvenes van con su bandurria a buscar a la sirena. En la orilla del río Vilcanota hay una piedra grande, allí dejan la bandurria con hojas de coca, claveles y dulces para la sirena. La sirena sale a media noche, coge la bandurria y la tiempla y vuelve a ponerla sobre la piedra. No pueden quedarse a verla porque podrían ser encantados por su voz y morir ahogados. Se debe regresar al día siguiente temprano para recoger la bandurria” (Santisteban Delgado 2008).

²⁹⁰ Seguimos la aproximación lingüística de Bruce Mannheim (1999) sobre las “narraciones conversaciones” del quechua sureño, considera que las narraciones se construyen por la participación activa de los oyentes.

²⁹¹ En las canciones de carnaval los varones y las mujeres se convierten metafóricamente en frutos (“mi manzana” [*manzanay*] o “mi durazno” [*duraznuy*]) o en animales (“mi palomita” [*urpichay*] o “mi zorrito” [*atoqllay*]). Además en estas canciones están cargadas erotismo y sexualidad presentadas de forma metafórica, a modo de ejemplo se presenta el verso siguiente: “Goza, goza regando las flores, *apuray* (v), goza, goza quitando las flores, *apuray* (v), mientras que la pidas te da la alegría, mientras que tú eres cholo solterito, yo soy sampablina, muy enamorada, *achachaw* (v), yo soy brasilera muy apasionada, *noqalla* soltero *sonqocha llansuwan* (soy soltero que roba todos los corazones), *ayayaw* (v)) (Letra del grupo “Los diamantes de San Pablo”. La letra “v” significa varón)

de carnaval de los jóvenes, el mensaje que comunica dicho vestido está en asociación con el contexto carnavalesco, así tenemos que los bordados, la forma de llevar las prendas, la intensidad de los colores tienen como intención comunicar el estado civil de solteros de los jóvenes. Estos significados del vestido se acentúan con los otros componentes festivos, música, danza y canción. Estos elementos junto al vestido comunican su estado civil e identidad de los jóvenes como solteros en la fiesta. Llevar estos vestidos les permite tener ciertos comportamientos, de manera que el vestido tradicional condiciona el comportamiento festivo de los jóvenes solteros, quienes se muestran más libres y espontáneos, los varones se comportan de forma más desenfadada y seductora, las mujeres son más coquetas, lisonjeras, atrevidas como sucede en el momento de cantar, dejando de lado la timidez cotidiana. Estos comportamientos son aceptados y permitidos cuando visten el traje de carnaval durante la fiesta.

5.6. Pertenencia, orgullo y distinción

Los vestidos comunican posiciones sociales e identidades, individuales y colectivas (Barnard 2002, Roach-Higgins y Eicher 1992b). Los estudiosos del vestido lo consideran como un medio de comunicación no verbal²⁹² que precede a la comunicación verbal, ya que antes de que se produzca la interacción social, el vestido se anticipa en el establecimiento de la identidad de los individuos. Roach-Higgins y Eicher (1992b) precisan que es en medio de la interacción social que el vestido funciona como un medio eficaz de comunicación, influyendo en el establecimiento de las identidades de los individuos y de los pueblos sobre sí mismos y de los otros pueblos. De manera que el vestido es un elemento que no sólo muestra la identidad sino también que la conforma o la constituye. Los individuos forman parte de un grupo cultural, -sampablino, tinteño o canchino- cuando visten el traje tradicional, al vestir este traje los individuos son reconocidos e identificados como miembros de este grupo. Las identidades vestimentarias comunicadas por los vestidos se dan en medio de la interacción social como las fiestas, a las que consideramos como los contextos propicios donde los individuos interactúan, adquieren y muestran identidades.

La identidad colectiva, de la cual nos ocuparemos, es la identidad étnica de un grupo o de un pueblo. El grupo étnico “comparte valores culturales fundamentales realizados con una unidad manifiesta en formas culturales [...] cuenta con unos miembros que se identifican a sí

²⁹² Ver los trabajos de Eco (1976), Barnard (2002), Calefato (2002), Entwistle (2002), Roach-Higgins y Eicher (1992b, 2007) entre otros.

mismos y son identificados por otros y que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden” (Barth 1976:11), es justamente esos valores culturales como el vestido, el idioma, la historia, sistemas de valores y creencias que constituyen la identidad étnica del grupo y que los distinguirá de los demás grupos étnicos. Es hacia estos elementos culturales que los miembros del grupo crean un sentimiento de pertenencia colectiva.

El vestido tradicional, llámese “traje popular”, “vestido regional”, “vestido tradicional”, “traje típico” es el que comunica una idea de comunidad, Calefato retoma el análisis de Bogatirev sobre este traje en comparación con la lengua materna, lo que le da un carácter emocional y comunitario, dice que “permite usar el adjetivo posesivo ‘nuestro’. El decir “‘nuestra’ lengua, ‘nuestro’ arte, ‘nuestra’ cultura o ‘nuestro’ traje instauraría un ‘colorido emocional’ debido a la larga e íntima convivencia que una comunidad ha establecido con este tipo de manifestaciones” (2002: 24). El adjetivo “nuestro” denota sentimiento de pertenencia, de propiedad y de identificación de los individuos hacia el vestido. El pensamiento colectivo del “nosotros” y del Otro²⁹³ crea una relación de alteridad a través del proceso de identificación y/o de diferenciación. El Otro es concebido como un grupo que tiene características específicas, como el vestido, que las distingue del “nosotros” (Berting 2009, Ollivier 2009).

Vestido tradicional y sentimiento de pertenencia

En el capítulo IV ya se hubo mencionado los tipos de vestidos de fiesta que son utilizados en las distintas celebraciones ya sea de carácter religioso (católico y andino) o secular, y en los subcapítulos precedentes, “Vestido ritual” y “Vestido de carnaval y cortejo” se analizaron e interpretaron los significados del vestido tradicional en relación con el contexto del carnaval. Es importante mencionar que el código vestimentario está asociado con los contextos socioculturales en los que el vestido adquiere diferentes significados y comunica diferentes identidades. La indumentaria tradicional es utilizada en las celebraciones católicas de los Reyes magos y de la virgen de Belén por las autoridades tradicionales, es su traje de estas autoridades, es decir su signo vestimentario, la imagen social construida de estas autoridades y el vestido están asociados con las prácticas culturales tradicionales. Con este vestir estas autoridades comunican su identidad de autoridad tradicional que conoce y hace

²⁹³ Las imágenes sociales construidas del Otro son comprendidas como la imagen que “nos hacemos de nosotros, al mismo tiempo de lo que nosotros tenemos de específico, y de lo que tenemos en común, así como la imagen que nos hacemos de los otros, lo que los diferencia de nosotros” (Ollivier 2009: 7).

respetar las tradiciones sampablinas, al mismo tiempo que las salvaguardan. En tanto, en la celebración de San Bartolomé éste se convierte en el vestido de fiesta de los responsables festivos (*Albazos*) quienes comunican con su ropa, su posición social de *qhapaq* (ricos) y su situación económica elevada.

En el concurso *Hatun Aclla*, Desfile Saludo de las trece provincias, el carnaval y el *Solischay*, el vestido tradicional es un marcador identitario que comunica pertenencia étnica local y provincial, y se exagera el carácter de “nuestro vestido”, “nuestra cultura” y “nuestra tierra” a través de un sentimiento de pertenencia. En la elección de la *Haun Aclla*, el vestido tradicional de las candidatas se convierte en el vestido de concurso que las adorna. Muchas veces los vestidos son nuevos, mandados a confeccionar para dicho evento y cuidan hasta el mínimo detalle vestimentario, porque en ese evento son las representantes de los pueblos, tienen la “obligación” de estar correctamente vestidas como dicta la tradición. Las candidatas al vestir al ropa de su pueblo están comunicando su pertenencia étnica local de sampablina o tinteña con su pueblo, San Pablo o Tinta, al mismo tiempo que se distinguen de las candidatas de los otros pueblos. Cada una de ellas exalta las características distintivas de su vestido que le dan originalidad al traje como la forma de vestir las prendas, los diseños bordados, la técnica del bordado con máquina, por los colores, las monteras y los motivos textiles (*pallays*) de las *unkuñas*. Las variaciones vestimentarias son construidas como expresiones cultural y estética “propias” de su pueblo.

En el carnaval y el *Solischay* el uso del vestido tradicional es de carácter obligatorio, cuyo uso condiciona su participación activa en estas celebraciones. En el *Solischay* este vestido se convierte en el vestido de fiesta, cuyo uso está asociado, por un lado con el recuerdo de los abuelos y su carácter rebelde hacia los hacendados; y por el otro con la actividad agrícola. En esta celebración el vestido tradicional tinteño comunica nostalgia hacia los ancestros, al mismo tiempo que constituye parte de la identidad tinteña definida como pueblo rebelde y agrícola. En el carnaval, el traje tradicional es el vestido de carnaval, el vestido del cortejo y vestido ritual. Este vestido comunica sentimiento de pertenencia fundamentado en las prácticas rituales, en las divinidades andinas, en la tradición oral, en el recuerdo de los ancestros cuando refieren “el vestido de los antiguos”, en el vestido colorido creado en su pueblo, en la memoria colectiva, en la música y en baile de carnaval. Así, el vestido de carnaval, colorido y ricamente adornado, constituye uno de los elementos de la identidad de los sampablinos como un “pueblo jaranero y carnavalero”.

Es en los eventos locales que tienen lugar a nivel de la provincia y de los pueblos que el vestido tradicional comunica identidades locales, y los sampablinos y tinteños se identifican con su ropa tradicional, con cuya utilización comunican su sentimiento de pertenencia con su pueblo y cultura, son percibidos e identificados por los otros, los extranjeros, como una entidad colectiva que está unida por el vestido, la lengua, el territorio, la historia y las prácticas culturales (baile, canciones, rituales).

Igualmente en el Desfile Saludo de las trece provincias a Cuzco, todas las delegaciones provinciales visten el traje tradicional de su pueblo. Así las siete delegaciones de los pueblos que conforman la provincia de Canchis visten cada una su vestido tradicional de tipo antiguo o moderno. Las delegaciones son precedidas por el alcalde quien suele llevar el vestido antiguo, acompañado de sus emblemas de autoridad medalla y vara. El vestido antiguo del alcalde, sin bordados con máquina (*maquinasqa*) o con bordado monocromático, identificado por los pobladores de estas localidades como un “vestido auténtico”, comunica, por un lado, su identidad con “su pueblo” y “su cultura”, y, por el otro, su identificación con “sus ancestros”, posiblemente con la intención de remontarse hasta los *canchis*, pueblo pre-inca que se desarrolló en este territorio, con los que se sienten identificados cuando refieren “nosotros los *canchis*”, resaltando su identidad étnica provincial y relegando a una posición secundaria su identidad local ya sea de sampablino o tinteño. De manera que estos vestidos, antiguo y moderno, comunican un sentimiento de pertenencia local, sampablina o tinteña, al mismo tiempo que una pertenencia étnica provincial *canchina*.

Es en este contexto que los vestidos tradicionales y el *maquinasqa* de los pueblos de Canchis forman el vestido provincial, vestido que identifica y muestra su pertenencia a esta provincia. El vestido provincial *canchino* se caracteriza principalmente por la decoración con bordados (*maquinasqa*), los diseños bordados, la pampa blanca y las listas de colores del poncho y la *unkuña*, así como por la forma de la lliclla y por el color negro de la pollera que les recuerda la pena por la muerte de Tupac Amaru. Estos marcadores vestimentarios están presentes en todos los trajes tradicionales de los pueblos de la provincia, éstos se convierten en marcadores identitarios del vestido *canchino*. Este vestido comunica la identificación colectiva de los individuos de la provincia con el grupo étnico de los *canchis*, y son identificados por los otros como *canchinos*. De manera que su identidad provincial está construida por el vestido y por su filiación histórica con el grupo étnico de los *canchis*.

Los marcadores vestimentarios ya mencionados comunican la pertenencia étnica de los portadores. La información que proporciona la indumentaria tradicional muestra y es parte constitutiva de la identidad de los *canchis*, información que es validada por los individuos de los otros pueblos participantes en el desfile quienes identifican a los portadores que usan este vestido como *canchinos*. Resulta importante que tanto los individuos, portadores del vestido y los receptos, que participan en la interacción social, conozcan la procedencia del vestido para que sea válido el mensaje que transmite la indumentaria como documento de identidad étnico.

En este contexto festivo, donde las provincias están asociadas a grupos étnicos, principalmente pre-incas y cada una de ellas viste su traje provincial, no es necesario entrar en una interacción social verbal ya que los vestidos tradicionales entendidos como vestidos provinciales, comunican las pertenencias étnicas a través de los marcadores vestimentarios provinciales fácilmente identificables como las formas de las monteras, el color y motivo del poncho y *unkuña*, los decorados y formas de la lliclla y de los jubones masculinos y femeninos que son los elementos más aparentes y universales de la diferencia vestimentaria provincial, constituyen un lenguaje no verbal que los identifica y distingue entre las provincias cuzqueñas. El vestido y los tejidos como en tiempos antiguos siguen sirviendo como un documento de identidad étnico que se reactualiza durante este desfile. El vestido provincial actúa como un puente entre ellos y el mundo social cuzqueño. Los vestidos provinciales suelen ser recibidos por la élite citadina con gran curiosidad y expectativa²⁹⁴, incluso con una mira de exotismo vestimentario a pesar que cada año lucen los mismos atuendos. Los sampablinos y tinteños, cada vez que visten este traje se revisten nuevamente de sampablinos, tinteños y *canchinos*, desafiando los estereotipos negativos que la sociedad citadina tiene de los indígenas. Ellos lucen orgullosamente sus vestidos, su “piel cultural” cuando están desfilando en presencia de los Otros. Los eventos festivos dan al vestido tradicional y al vestido provincial el valor de un signo identitario.

El vestido tradicional (significado)

²⁹⁴ Jean-Pierre Lethuiller (2007) también observo este mismo comportamiento de las élites ciudadinas hacia los trajes regionales, de las regiones de Bretagne y de Alsace del norte de Francia. Este carácter de curiosidad, expectativa y exotismo vestimentario hacia los trajes tradicionales no es exclusivo de Cuzco, sino que se da en otras regiones y países donde estos trajes tienen una presencia importante y constituyen parte de su identidad como grupo étnico o región.

El vestido tradicional puede ser entendido como un ideal vestimentario de los pobladores de San Pablo o de Tinta, porque ellos lo han creado y lo han modelado de acuerdo a sus expectativas e ideales siguiendo su estética propia de lo que “es bonito” (ver el subcapítulo 5.2.), es un vestido que también está asociado con la historia, la lucha social, con la esperanza, con los ideales sociales, con los ancestros que están siempre presentes en el recuerdo cuando refieren “así vestían los ancianos” o “mis abuelos se vestían así”²⁹⁵. De manera que el vestido tradicional puede ser entendido, siguiendo a Valerie Steele, como “la construcción cultural de la identidad expresada en el cuerpo” (2018: 12) cada vez que ellos visten con esta ropa. Este vestido se convierte en una piel cultural que se lleva en el cuerpo y comunica identidad y sentimiento de pertenencia, local y provincial.

Es posible que la longevidad y la utilización continua del vestido sampablino y tinteño se deba a que este vestido está “vivo” porque por un lado sigue siendo utilizado por la población e incluso se le otorgó la categoría de vestido de fiesta, vestido ostentoso y vestido ritual, y por el otro al ser un vestido utilizado pasa por cambios e innovaciones y se producen desusos.

El hecho de que las mujeres no usen más la almilla, prenda femenina que está quedando en desuso y está siendo reemplazada por blusas “modernas”, o la ya no utilización simultánea de varias polleras que está siendo reemplazada por enaguas de tela, o la utilización de hilos plateados en la *unkuña* no afecta en la comunicación de la identidad ni en el sentimiento de pertenencia de las portadoras. De la misma manera en el sistema vestimentario masculino, el uso del jubón (*parwachu*) está quedando relegado en el guardarropa, su escaso uso no hace que los pobladores se sientan menos sampablinos o tinteños, no afecta en su expresión de identidad y sentimiento de pertenencia hacia su pueblo o provincia. Actualmente consideramos que el poncho masculino, la *unkuña*, la *maquinasqa* pollera y la lliclla femenina tienen mayor valor simbólico otorgado por esta población, son las principales piezas vestimentarias que comunican la identidad étnica y provincial, y a través de su uso expresan sentimiento de pertenencia y orgullo con su pueblo y provincia. Por tanto el vestido tradicional, siguiendo a Lethuiller, es “un vestido vivo” (2007: 33).

²⁹⁵ Comunicación personal con Hildred Calle (Marangani 2022) y la Antolina Cáceres (Tinta 2019).

Conclusiones

1era Conclusión: El vestido tradicional un medio de comunicación de significados

El vestido tradicional de los pueblos de San Pablo y de Tinta sigue siendo utilizado y teniendo significados, a pesar del predominio del vestido “de moda” en el vestir contemporáneo de estos pueblos cuzqueños, cuyo uso se ha generalizado y se ha convertido en el vestido cotidiano debido a los bajos costos de la ropa, a la proliferación de establecimientos dedicados a su venta, al estigma social negativo que ha tenido y tiene la indumentaria indígena, a la adquisición de hábitos y costumbres citadinos. De modo que el vestido tradicional ha dejado de ser la indumentaria de todos los días, pasando a ser utilizado en rituales y eventos especiales tanto dentro como fuera del distrito y la provincia. En San Pablo y Tinta este vestido es una indumentaria de fiesta de carácter ostentoso.

Los significados del vestido tradicional son de orden social, cultural, económico, ideológico y estético, los cuales están condicionados por los contextos festivos. También el código vestimentario, tradicional o moderno, está determinado por estos contextos. En algunas festividades el vestido tradicional significa responsabilidad, al mismo tiempo que comunica el estatus social y poder económico de los portadores. Mientras que en otras, como en el carnaval, este vestido tiene significaciones asociadas, principalmente, con la ideología andina (rituales colectivos y familiares), la tradición local (cortejo y enamoramiento) y con la manifestación de la identidad local, donde el sentimiento de pertenencia se exagera a través de las expresiones artísticas culturales (música y danza) y es con el uso de este vestido, total o parcial, que los sampablino y tinteños comunican su identidad cultural local construida en asociación con su pueblo, los ancestros y la historia local.

El vestido tradicional indígena se ha convertido actualmente en una forma de reivindicación sociocultural, ya que antes fue menospreciado, siendo considerado como un vestido “incivilizado”, “de indios”, “de la servidumbre” y asociado con las clases inferiores. La aparición de los bordados con máquina (*maquinasqa*) provocó, de alguna manera, la transformación de este vestido en un traje adornado que los pobladores de estas localidades lo califican como “bonito” y los citadinos como “novedoso”, “atractivo”, “bonito”, “diferente”, “adornado” y “artístico”, dejando atrás el prejuicio del vestido “de indios” que era “simple”, “melancólico”, “desprolijo” y “sin mayores adornos”. El vestido tradicional con adornos bordados se convierte en signo de prestigio y distinción social entre los campesinos-indígenas

de San Pablo y Tinta. Igualmente, el vestido tradicional y el bordado con máquina se convierten en elementos vestimentarios característicos de la identidad e identificación étnica de estos pueblos y de toda la provincia de Canchis.

2da Conclusión: Vestido indígena, vestido de fiesta y vestido ostentoso.

El vestido ostentoso, lujos, de gala o de fiesta siempre ha existido entre los cuzqueños, del prehispánico, de la colonia y contemporáneos, cada época tuvo y tiene su vestido reservado para eventos y acontecimientos, colectivos e individuales, importantes. Así, el vestido en el Cuzco de los incas fue considerado como un objeto preciado porque estuvo, por un lado, confeccionado en las más finas materias primas de la época (plumas, pelo de vicuña y alpaca, hilos de oro y plata). Y, por el otro, para su confección se emplearon técnicas complejas que requerían de un conocimiento especializado y de especialistas, quienes se dedicaban de forma exclusiva a la confección de los vestidos ostentosos. Entre los incas el vestido no sólo tenía la función básica de proteger el cuerpo del medio ambiente sino que lo engalanaba, presentando a los individuos como individuos adornados, prueba de ello son los *unku* que se exhiben en los distintos museos y las narraciones de los cronistas cuando refieren que las momias de los incas estaban vestidas con finos tejidos o habían depósitos llenos de hermosos vestidos.

Entre los cuzqueños de la colonia, los incas nobles, se mantuvo la calidad de la confección de las telas y vestidos incas (*telas cumbi* y *cumbi p'acha*), si bien se les impuso nuevas formas vestimentarias y materiales occidentales como las telas (tul y seda) y mercerías “de Castilla” (encajes y puntas de randa) para la confección de prendas vestimentarias y embellecimiento de sus trajes incas, además se utilizaron adornos florales. Siendo estos elementos vestimentarios signos de estatus entre los mismos españoles e incas nobles. Los nobles incas adoptaron estas nuevas imposiciones vestimentarias hasta hacerlas suyas, apropiándose de los materiales y formas vestimentarias que han de conformar su vestido ostentoso. En los retratos de los incas nobles de los siglos XVII y XVIII, estos aparecen ataviados con el vestido más preciado de su guardarropa junto a sus aderezos que comunican la posición social superior que ostentaban, al mismo tiempo que su filiación o sentimiento de pertenencia con sus antepasados, los soberanos incas. En esta época, el vestido ostentoso de los incas nobles fue un signo de distinción social y objeto de carácter pecuniario.

La preocupación de mostrar una apariencia cuidada y ostentosa se ha mantenido hasta hoy en la población indígena cuzqueña, a pesar de haber vivido en una situación de miseria (económica y material) y olvido. El sistema vestimentario indígena de San Pablo y de Tinta se convirtió en el vestido de fiesta y éste a su vez devino en un vestido ostentoso. El sistema vestimentario festivo indígena es el más cuidado y adornado. Si bien el adorno es para embellecer a la indumentaria, en un primer momento, éste significaba también un gasto adicional superfluo en el escaso presupuesto familiar, cuya adquisición estaba reservada para una élite, los individuos se procuraban de mercerías (cintas labradas, botones blancos pequeños, encajes e hilos) en los esporádicos viajes que realizaban a la capital de la provincia o a la ciudad, por lo que estos adornos se convirtieron en signos de lujo y ostentación, así como de distinción social. El vestido de fiesta se hacía más lujoso con el uso de alfileres (*tupus*) de plata y de botines de charol femeninos y de ponchos de *hatun pally* masculinos. En un segundo momento, con la aparición de la técnica vestimentaria del *maquinasqa*, el vestido de fiesta tradicional sampablino y tinteño se fue convirtiendo, cada vez más, en un vestido ostentoso que, a su vez, éste comunica la distinción social asociada con la capacidad de gasto del portador. Este vestido se fue haciendo más aparatoso por la cantidad y tamaño de los diseños, el colorido de los bordados con máquina, el empleo de grecas, mostacillas y lentejuelas que hacen de este vestido una indumentaria ostentosa asociada con celebración, gozo y ocio.

Actualmente, el vestido de fiesta es confeccionado a solicitud y gusto del cliente, quien determina el material de las prendas, la cantidad, el color y los motivos decorativos bordados, el vuelo de la pollera y el tamaño del motivo textil del poncho, en función a su capacidad de gasto, a sabiendas intrínsecamente del impacto social y de moda que tendrá su indumentaria en el pueblo. El vestido tradicional está pasando a ser un vestido de características individuales, en el que los gustos y expectativas del individuo que decide cómo quiere que se vea el vestido, qué y cuántos bordados debe llevar, deseos que son materializadas por los bordadores, son como los vestidos de alta costura de los diseñadores, piezas únicas, personalizadas y de confección artesanal sólo para los que pueden pagarlo, la exclusividad cuesta. Actualmente el vestido de fiesta tradicional se ha convertido en un bien de lujo ypreciado, ya que no todos pueden permitirse uno. La complejidad del vestido tradicional ostentoso se refuerza con la aparición del vestido de fiesta “moderno”, no compiten en preferencia, a través de estos vestidos se distingue a la población, entre ricos y pobres, profesionales y campesinos, “mestizos” y campesinos, aunque el primero signifique

mayor gasto que el segundo. En éste último es la moda y la ciudad que dictan que vestir y determinan que vestidos son más prestigiosos que otros. La preferencia vestimentaria por uno u otro vestido se determina en función con el contexto festivo, hay fiestas donde el uso del vestido de fiesta moderno tiene mayor prestigio social que el vestido de fiesta tradicional y viceversa.

3era Conclusión: El vestido tradicional, un “vestido vivo”

El vestido tradicional es un “vestido vivo” (Lethuiller 2007) porque ha sufrido cambios e innovaciones que se han producido principalmente a lo largo del siglo XX y en el siglo XXI. Los cambios más importantes se han dado en el origen del material de confección, pasaron de telas confeccionadas en telares andinos (bayeta) a telas industriales (laneta), y en el cambio de color rojo y negro de las prendas vestimentarias a colores verde, fucsia y azul. La innovación vestimentaria más importantes es la aparición de la técnica textil del bordado con máquina de coser (*maquinasqa*) que cambio la apariencia del vestido tradicional, primero del sampablino, posteriormente del tinteño y finalmente del vestido de los pueblos que conforman la provincia de Canchis, porque se convirtió en un fenómeno de moda entre los indígenas-campesinos. La difusión y adopción de estas características vestimentarias permite la identificación del “vestido provincial canchino” en eventos fuera de la provincia.

En los últimos cincuenta años, el vestido tradicional con *maquinasqa* se ha consolidado, ha ido pasando por cambios constantes en materia textil, cromática y decorativa. Los cambios e innovaciones, actualmente, son influenciados por los trajes de las cantantes de huayno que marcan la pauta o la “moda” y por los medios de comunicación como la televisión y el internet. Este vestido ha sufrido transformaciones en la forma de llevar las prendas sobre el cuerpo, disminución del número de prendas utilizadas y desaparición de otras.

4ta Conclusión: El vestido de la belleza y la moda

El vestido adornado con *maquinasqa* de San Pablo y de Tinta fue una sensación por la novedad, se destacó y distinguió de entre los vestidos indígenas de los demás pueblos cuzqueños. Este vestido resultó atractivo para los cuzqueños ciudadanos por los bordados que hacían de éste un vestido novedoso y más artístico o “trabajado”. Este vestido se puso de moda entre la élite cuzqueña y limeña como el traje indígena de la mujer cuzqueña, siendo

utilizado como disfraz por las jóvenes de la sociedad limeña en los concursos de belleza, hecho que se entiende como la “desindianización” de este vestido.

La curiosidad de un costurero indígena, Julian Choquevilca, cambió el vestido y el vestir indígena-campesino no sólo de los pueblos de San Pablo y de Tinta, sino de toda la provincia de Canchis. El valor de Choquevilca está en su osadía creativa, haciendo que el vestido sea conocido y admirado en Cuzco y a nivel nacional, se convirtió en un fenómeno de moda que influyó en la “liberación” de la percepción y apreciación negativa del vestido escasamente adornado y de color negro, lo “revitalizó” y le añadió valor intrínseco positivo con los bordados a máquina, convirtiéndolo en un vestido “adornado”, “atractivo”, “novedoso” y “artístico”, poniéndolo en una posición privilegiada en comparación con los vestidos indígenas de las otras provincias cuzqueñas.

Los diseños bordados se fueron haciendo cada vez más complejos y coloridos, son expresiones artísticas culturales creadas, técnica y conceptualmente, por los propios bordadores locales. Así, los bordadores de San Pablo, Tinta y Marangani fueron creando diseños y combinaciones cromáticas que caracterizan a su pueblo y los distinguen de los demás. Los bordadores son como las tejedoras que se expresan en cada puntada y combinación cromática, crean arte con líneas e hilos de colores.

Se considera al vestido con *maquinasqa* como expresión de arte, específicamente una expresión de arte cultural andino. Al considerar a este vestido como de alta costura, lo que le daría la posibilidad de ser aceptado como arte. Valerie Steele (2018: 42) precisa que hay “solo un campo de producción restringida, que entraña imágenes y objetos relacionados con la moda de alta costura y/o la moda de vanguardia, tiene posibilidades de ser aceptada como arte” y no todo la moda. En la distinción de obra de arte que propone Pierre Bourdieu el vestido con *maquinasqa*, la moda de alta costura y la moda de vanguardia estarían dentro de las “artes en proceso de legitimización” (como el cine y el jazz) por oposición a las “obras de arte consideradas ‘legítimas’” (como la música clásica y las pinturas de los grandes maestros) (1984: 16 en Steele 2018: 42). En este caso el vestido con *maquinasqa* es una “obra de arte en proceso” siguiendo la definición de obra de arte planteada por Bourdieu, “la obra de arte es un objeto que existe como tal solo en virtud de la creencia (colectiva) que conoce y reconoce como obra de arte” (1993: 35 en *Ibid.*: 41). Este vestido con *maquinasqa* es legitimado como arte, por un lado, cuando los bordadores consideran que lo que están creando es arte, creencia

que le da el valor de arte a este vestido, y por el otro, es el reconocimiento de este vestido como arte por la colectividad, es decir por la población de estas localidades cuando dicen “bonito”, por un sector de estudiosos y por los diseñadores de moda que han pasado por el sistema de educación que contribuye a formar artistas profesionales, por lo que éstos últimos lo han utilizado como fuente de inspiración para sus creaciones. Al considerar al vestido con *maquinasqa* como arte, se realza la percepción de su valor y de sus significados, al mismo tiempo que se destaca su riqueza técnica y conceptual (cf. Steele 2018).

Julian Choquevilca y los bordadores de San Pablo, Tinta y Marangani estuvieron “presentes” con su arte vestimentario decorativo sin saberlo en las revistas de moda más famosas y en las pasarelas más prestigiosas del mundo, en París con la colección de alta costura de John Galliano y en New York con la colección de *prêt-à-porter* de Naeem Khan. Desconocemos si estos maestros bordadores canchinos fueron mencionados o si su trabajo creativo fue reconocido, pero sí sabemos que falta conocer a los “diseñadores” indígenas que cambiaron y revolucionaron el vestido indígena, el vestir y los significados del vestido en sus pueblos para darles el reconocimiento que se merecen, y dar visibilidad a los nuevos costureros y bordadores de los pueblos andinos que hacen posible que los vestidos tradicionales sigan existiendo, ya que ellos satisfacen la necesidad vestimentaria de estas poblaciones en su deseo de adquirir el vestido tradicional para los contextos que exigen su uso. Se necesitan más estudios del vestido tradicional, a pesar que algunos intelectuales y sectores de la población considere el estudio de la moda y el vestido como un tema frívolo (Monneyron 2014, Steele 2018), sin saber que a través de éste se puede conocer y entender la historia social, la cultura, el pensamiento simbólico, las expresiones artísticas y estéticas, las relaciones sociales, la situación social, económica, política y la identidad étnica, social y nacional de una sociedad, pueblo o país, así como sus desafíos futuros.

Otro reto para la indumentaria tradicional de los pueblos peruanos es dejar de ser visto como un “vestido exótico” o “vestido étnico”²⁹⁶ por la población y por los diseñadores profesionales, principalmente limeños. Esto por el pensamiento que aún persiste entre los capitalinos de ver a los pueblos del Perú como los Otros, los “exóticos” y/o los “diferentes”. A pesar de esta mirada hacia el vestido del Otro como “exótico” o “étnico”, se han creado colecciones utilizando como fuentes de inspiración las formas vestimentarias, los diseños

²⁹⁶ Ver Monneyron (2014), Steele (2018)

decorativos y las técnicas de bordado de los pueblos peruanos. El significado negativo que rodea y se atribuye al vestido tradicional o vestido de los campesinos-indígenas está cambiando, al ser visibilizado y utilizado como imágenes y formas inspiradoras por los diseñadores de moda. Sus propuestas de diseños y decorados van teniendo repercusiones positivas siendo aceptadas por un sector importante de la población que consume creaciones y prendas peruanas. La repercusión más importante es la que tiene en la construcción de la identidad nacional peruana, que toma en cuenta como elementos identitarios a las expresiones culturales como el vestido y diseños decorativos vestimentarios indígenas de los pueblos peruanos contemporáneos, hasta hace poco invisibilizados, olvidados y menospreciados. La convivencia entre la sierra-selva y la costa, “indígenas andinos y amazónicos” y limeños “blancos” es posible. El Perú contemporáneo es una nación que se mueve entre la tradición y la modernidad, entre lo prehispánico y lo occidental. Las expresiones vestimentarias de los pueblos de la sierra y de la selva están siendo percibidas, cada vez más, como elementos culturales que fueron y son, y forman parte de la cultura peruana contemporánea, el Perú se está construyendo como un país mestizo, cultural y biológicamente, donde “todas las sangres” de José María Arguedas confluyen en las creaciones vestimentarias de la moda étnica peruana. El ser peruano se viste en el cuerpo y se comunica por la ropa.

Proponemos que el vestido tradicional de San Pablo, de Tinta y de Marangani debería ser objeto de una o unas muestra(s) en los museos de Cuzco o Lima, por su historia, su proceso creativo y sus significados simbólicos. Además porque es el vestido tradicional “más famoso” utilizado por personajes públicos (mises y cantantes) y uno de los “más” inspiradores en los diseñadores de moda nacionales y extranjeros. Siguiendo la tendencia que desde hace algunos años, se han ido produciendo exposiciones en museos²⁹⁷ de las creaciones de los diseñadores de moda más influyentes del mundo occidental (Armani, Balenciaga, Chanel, Dior, Schiaparelli, entre otros), se podría dar cabida a una muestra de este vestido. Con la “nueva” historia del arte²⁹⁸ que contribuye “en metodología y enfoques alternativos derivados

²⁹⁷ Steele sobre los museos y la presentación y trato del objeto-vestido escribe que « Los museos de historia y antropología tienden a contextualizar los objetos como artefactos culturales, mientras que los de arte tienden a presentar objetos en aislamiento, cuya contemplación se ofrece prioritariamente a la mirada erudita” (2018: 208).

²⁹⁸ Steele hace referencia a las diferencias de la historia del arte tradicional con la “nueva” historia del arte, la práctica de la primera “se asocia al museo hace hincapié en la descripción minuciosa y la erudición, mientras que la denominada ‘nueva’ historia del arte, tal como se practica en la universidad, abreva en metodología y enfoques alternativos, derivados de los estudios culturales” (*Ibid.* 209).

de los estudios culturales”, las exposiciones sobre moda contribuyen “al nacimiento de lo que podríamos denominar ‘nueva historia de la moda’, que hace mayor hincapié en el análisis de los significados de objetos y prácticas culturales” (Steele 2018: 209). Siguiendo esta perspectiva, la exposición del vestido tradicional sampablino y tinteño contribuiría en conocer la historia del vestido tradicional cuzqueño, a su creador y creadores contemporáneos, además de motivar estudios del vestido y la moda en otras localidades y desde distintas perspectivas (histórica, antropológica, sociológica, económica, ecológica, política, artística, semiótica y de moda) que contribuyan al conocimiento del vestido en la sociedad cuzqueña y peruana del pasado y presente, así como al rol que éste tiene en la construcción de la identidad nacional del país.

Glosario

A

Aclla(s): sig. Mujer joven escogida por su belleza entre los incas. Actualmente este término quechua se sigue utilizando en el concurso de “Belleza indígena” para referirse a las jóvenes candidatas de los pueblos de la provincia de Canchis.

Alferado(s) mayor(es): es la pareja responsable de organizar la celebración de la virgen de Belén, patrona del pueblo de San Pablo.

Albazo(s): es la pareja responsable de organizar la celebración del santo patrón San Bartolomé en Tinta.

Amaru o amaro: sig. “culebra, serpiente y rayo”. También indica línea zigzagueante.

Anacu o acsu: es una especie de túnica o saya femenina inca.

Apu: palabra quechua que se emplea para referirse a las montañas y nevados más altos que tienen carácter divino.

Awasqa: tejido burdo, de calidad media, sencillo y utilitario.

Awasqa p'acha: ropa sencilla y utilitaria de *awasqa* que vestía el pueblo.

Away: tejido, tela tejida. En el diccionario *away* indica: “v. *tej*. Acción de urdir hilos par el tejido” (Diccionario Quechua-Español-Quechua 1995: 33).

Awapayñin o awapay: es una cinta tejida delgada que va cosida en los cuatro orillos de la *unkuña*. También la palabra *awapay* significa “Bordar. Hacer dibujos artísticos sobre un tejido, con hilos de color.|| Retejer”. (Diccionario Quechua-Español-Quechua 1995: 33)

B

Buchas pantalón o pantalón de buches: denominación del pantalón indígena en San Pablo. Las *buchas* o *buches*

Buzo: término que en Perú designa al pantalón largo de deporte, puede ser de algodón, sintético o polar.

C

Canipo: planchas de plata, accesorios vestimentarios incas.

Canchis: es una de las trece provincias del departamento de Cuzco. *Canchi* también es el nombre de un grupo étnico pre-inca que se desarrolló en el actual territorio de esta provincia.

Capac hucha o capac cocha: es un ritual inca que tenía lugar en los nevados más altos para “rectificar un desequilibrio de origen natural o humano” (Giuntini 2018: 43).

Carguyoq o carguyoc: sig. “El que tiene el cargo”. En Cuzco se dice *carguyoq* al responsable de organizar la fiesta, es decir al que tiene el cargo (responsabilidad y compromiso) de organizar la fiesta de una imagen santa.

Chompa: término que designa al jersey. Hay *chompa* cerrada y abierta. Esta hecho generalmente de lana, hilo, algodón y sintético.

Citua: celebración inca que tenía lugar en el mes de septiembre, con esta celebración se buscaba a cavar con los males que acechaban las ciudades del imperio.

Cumbi (cumpi): tejido fino decorado con dibujos geométricos (cf. Kauffmann Doig 2002: 855).

Cumbicamayoc: eran los especialistas en el tejido de la tela *cumbi*.

Curaca: sig. “señor principal”, “señor de vasallos”. El término *curaca* se empleaba para designar “al jefe político y administrativo del *ayllu*” (Tauro, 1988: 600).

CH

Chacra muyuy: ritual propiciatorio de carnaval en el pueblo de San Pablo que consiste en visitar una de las chacras de propiedad de la comunidad.

Ch'alla: libación de chicha o bebida alcohólica en honor a la *pachamama* y el *apu*.

Ch'allasqa: es la acción de derramar la chicha o agua ardiente en honor de la *pachamama* y el *apu* antes de comenzar una celebración de carácter ritual.

Chancay: es una cultura pre-inca que de desarrollo en la costa central del Perú.

Chipana: brazalete.

Chilico: chaleco, prenda masculina.

Chimpu chimpu (*Fuchsia boliviana*): es un arbusto o arbolillo de los Andes de la familia de las onagráceas, cuya flor aparece representada en los vasos ceremoniales de madera de los siglos XVII y XVIII.

Chimu: la cultura chimú se desarrolló en la costa norte del Perú entre los siglos XII y XV.

Chiwanway (*Zephirantes tubiflora*): es una planta de la familia de las amarilidáceas (*amaryllidaceae*), cuya flor aparece representada en los vasos ceremoniales de madera de los siglos XVII y XVIII.

C'hullo o ch'ullu: gorro tejido de punto, prenda masculina.

Chumpi: faja tejida. Actualmente, las fajas anchas son utilizadas por los varones, las menos anchas por las mujeres y las delgadas por los niños.

Chuspa: bolsa tejida donde se guardan las hojas de coca. Sigue siendo utilizado por los varones en la actualidad en las comunidades de pastores altoandinos.

E

Enqa o inqa: es el “principio generador y vital” (Flores Ochoa 1997).

Enqaychu o inqaychu: es una representación natural en piedra de las alpacas que poseen y son *enqa* (Flores 1997). Estas piedras son consideradas como un regalo del *apu*, los pastores se las encuentran en los cerros y en los territorios próximos a lagunas u ojos de agua. Para hacerse con el *enqaychu* es necesario cubrirlo con un tejido y envolverlo (conversación con Felicitas y Valdano, Santa Bárbara 2011 y 2010).

F

Furtilla: sig. Frutilla. Es el nombre del motivo textil de la *unkuña* en el pueblo de San Pablo.

G

Golón: es una especie de cinta tejida delgada (de 2 o 4cm de ancho) que se utiliza para adornar los ruedos de las prendas de vestir.

H

Hatun Aclla: “Mujer joven de gran belleza”. Es el título que recibe la joven ganadora en el concurso de Belleza Indígena en Raqchi (San Pedro, Canchis). También se suele llamar a la ganadora *Sumac Aclla* con la misma significación.

Hatun pallay: (*hatun*=grande y *pallay*=motivo) motivo textil de tamaño grande que adornan los ponchos en San Pablo.

Hayñachu: nombre que recibe el padrillo durante la celebración del *uywa phistay*.

I

Illapa: nombre del dios inca del trueno, del rayo y de la lluvia.

Inti: sig. sol.

Inti Raymi: sig. “Fiesta del Sol”. Celebración inca que tenía lugar durante el solsticio de invierno en el mes de junio.

Iskay uyay: (*iskay*=num. dos y *uyay*=cara) sig. “Dos caras”. Es un término textil que se utiliza cuando el motivo es representando en ambas caras de la tela.

J

Jubona, juguna o juyuna: jubón, prenda femenina.

K

Kacharpari: término quechua que hace referencia al último día de la fiesta de una imagen santa.

Kasarakuy: sig. “Hacer casar”. Es una acción ritual en la que se hace casar simbólicamente a una pareja de alpacas durante la celebración del *uywaphistay* en la comunidad de pastores altoandinos.

Kiwas: en San Pablo, con este término se designa a los responsables de procurar a la comparsa música, disfraz, alimentación y bebida durante los días de fiesta de la imagen patronal. Los *kiwas* tienen menos responsabilidad y prestigio social que los *Mayordomos*.

Kantu o *qantu* (*Cantuta buxifolia*): es un arbusto perteneciente a la familia *polemoniaceae* cuya flor aparece representada en los vasos ceremoniales de madera de los siglos XVII y XVIII, en las túnicas masculinas y femeninas incas de la colonia. Esta flor es conocida también como la flor del inca.

LL

Llauto: tocado masculino que consistía en una trenza o cinta tejida de lana que iba alrededor de la cabeza, como una corona.

Lliclla: manta femenina de forma cuadrangular.

Llipi: variedad de tejido fino (Yapita et. al. 2014).

M

Machus o *machulas*: sig. “hombre viejo” en el sentido de ancestro, ya que esta palabra “designa, a menudo, a los espíritus de los ancestros que han vivido en tiempos antes del imperio de los incas y de la era cristiana” (Ricard 2010: 491). Los *machus* y condenados residen en las grietas de las montañas y caminan por las noches en las pampas.

Machumachu: es una danza que representa con humor a los ancestros.

Mamacha: lit. “mamita, madrecita”. En Cuzco se utiliza este término para dirigirse a las vírgenes. Es un término que denota cariño, respeto y protección.

Mamacona: eran las mujeres vírgenes y ancianas dedicadas al servicio de los templos, bajo su cuidado estaban las *acllas* o vírgenes del Sol, a quienes instruían, por ejemplo, en la práctica textil de telas finas durante el imperio Inca.

Marqasqa: sig. “Marcando, dibujando”. Es la acción ritual que consiste en marcar sobre el lomo de las alpacas durante el ritual de carnaval del *uywa phistay*.

Maquinasqa: Bordado a máquina de coser. Técnica textil que está asociada con las localidades de San Pablo y Tinta de la Provincia de Canchis (Cuzco).

Maquinasqa pollera: Falda fruncida bordada a máquina. Es la pollera principal del sistema vestimentario tradicional.

Mayordomo(s): es el nombre que recibe la pareja responsable de organizar la celebración de una imagen santa en San Pablo y Cuzco.

Maywa (*Stenomesson variegatum*): es una planta herbácea que pertenece a la familia de las amarilidáceas (*Amaryllidaceae*), cuya flor aparece representada en los vasos ceremoniales de madera de los siglos XVII y XVIII.

Mestiza qhullacha o *mestiza qhollacha*: (*qhullacha* o *qhollacha*=fruto inmaduro). sig. “jovencita mestiza”. Es el nombre de una danza.

Misti: termino quechua que se empleaba para identificar a los hacendados, actualmente se emplea para identificar a los pobladores de la ciudad.

Muyuy cancha: (*muyuy*=dar vueltas y *cancha*=corral) sig. “corral redondo”.

Muyuy montera: nombre de la montera redonda masculina en San Pablo y Tinta.

Ñ

Ñawin: “s. Parte medular de una cosa, lo mejor de lo mejor||*figdo*. Primer plato o primer vaso que se sirve de las viandas o de la bebida y se hace tomar”. Y *nawi* es ojo, sentido de la vista. (Diccionario Quechua-Español-Quechua 1995: 355). La palabra *ñawincha* hace referencia al “premio o recompensa, gratificación por haber encontrado algo” (Cerrón Palomino 1976: 96 en el lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* [2021]). Consulta en línea <https://runasimitaqi.pl/>

Ñucchu (*Salvia oppositiflora*): es una planta nativa del Perú, pertenece a la familia de las *Lamiáceas*, cuya flor aparece representada en los vasos ceremoniales de madera del siglo **XVIII**.

O

Orqo: sig. cerro, monte.

P

Pachamama: es el nombre que recibe la tierra cultivada. También es el nombre de la divinidad femenina.

Pallay: sig. Cosechar. En los tejidos es el motivo textil.

Pampacona o *ñañaca*: nombre del tocado femenino, que consistía en un “pañó o mantilla que traen sobre la cabeza” (Yapita *et al.* 2014: 63).

Paqarina: sig. “lugar de origen”. Indica lugar de origen reconocido por un *ayllu* (pueblo) que puede ser un lago, río, montaña o una grieta (Tauro 1988).

Paqcha: fuente, chorro de agua, canal, caño, pico de vaso, chorrear. En nuestro trabajo *paqcha* es la roca ceremonial cincelada por la que discurre líquido (agua, chicha o sangre).

Paras: es una danza colectiva tradicional del pueblo de Tinta.

Parwachu: saco corto masculino de origen español.

Pastal muyuy: ritual de carnaval que consiste en visitar los pastizales de propiedad de la comunidad, practicada en San Pablo.

Puytu: es una cinta tejida colorida y de figuras geométricas con la que se adorna, principalmente, el ruedo de las polleras y el contorno de la lliclla.

Pucara: fortaleza inca.

Pureq colornin: sig. “el color que se expande”. Este es un elemento textil que está conformado por listas de colores de entre 7 a 14 líneas de colores.

Pukllay carnaval: (*pukllay*=juego) sig. “carnaval como juego”. En San Pablo a la “semana de carnaval” se le llama también “semana de juego” o *pukllay carnaval*.

Pututu(s): palabra quechua que significa «concha de caracol marino empleada como trompeta» (Diccionario de la RAE, versión en línea).

p'uyñus o *puyñus*: vasijas de cerámica de uso ceremonial, en la que se guardaba la chicha.

Puytu: sig. “romboide, labor en los tejidos” (Lira 1982: 230) en lexicógrafo colonial y Szemiński. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas* (2021). Link: <https://runasimitaqi.pl/>

Q

Qanchi de oro: es el nombre del premio que se entrega en el Festival de Raqchi.

Q'aperos: grupo de músicos populares. Posiblemente la palabra *q'aperos* puede provenir del verbo *q'apiy* que significa “estrujar, manosear, aplastar con la mano o algún instrumento” (Diccionario Quechua-Español-Quechua 1995: 494).

Qata montera: nombre de la montera rectangular femenina en San Pablo.

Q'enqo o *q'inqo*: sig. “caracol, escalera para subir [ST 1560: 27r, 146v]” (Szemiński 2021). Hace referencia también a la línea zigzag.

Qerendones: sig. “los que te quieren” que pueden ser familiares y amigos, con los que mantienes una relación de reciprocidad o *ayni*.

Qero: vaso ceremonial. Según Flores Ochoa, Kuon y Samanez este vaso “precedió a la aparición del Tawantinsuyo en varias centenas de años, y que, bajo nuevas formas y materiales, perviven en nuestros días” (1998: XXI).

Qhapaq: sig. “rico”. En estos pueblos este término hace referencia a las personas que tienen economía solvente y son “ricas” socialmente, es decir que tienen familiares y amigos que lo han de ayudar cuando necesiten.

Qhapaq negro: sig. “negro rico”, nombre de una danza que hace referencia a los esclavos del virreinato.

Qhapaq qulla o *qhapaq qolla*: sig. “*qolla* rico”, nombre de una danza que hace referencia a los pobladores del altiplano o de la región del *qollasuyo*.

Qhaswa: danza y música de carnaval ejecutada por mujeres y varones.

Qhipuna: tejido rectangular mediano de una sola pieza en la que se guardan hojas de coca, también sirve para transportar la fiambre (papas o maíz hervido) cuando los campesinos o pastores van a la chacra o pastar los animales.

Qocha: laguna, lago y océano.

Qolla: poblador de la región del *qollasuyo* o del altiplano peruano-boliviano.

Qumpi p'acha (*cumpi p'acha*): “ropa fina tejida de *cumpi*” (Yapita *et al.* 2014: 55)

Quispicanchis: una de las trece provincias del departamento de Cuzco.

Qhaywa: nombre de la segunda autoridad tradicional en San Pablo, también se le conoce como “El Segunda”.

R

Raqchi: sig. “sitio de fuego”. Nombre de un pueblo del distrito de San Pedro (Canchis) donde se ubica el templo inca del dios Wiraqocha.

S

Salqa: adj. “Salvaje, arisco, esquivo, indómito. Ejemplos: *salqa runa*, hombre salvaje; *salqa uywa*, animal arisco; *salqa s'acha*, planta silvestre”. Es también el nombre de un “piso ecológico que se ubica a partir de los 4800 metros de altitud, entre el límite superior de la vegetación y el límite inferior de los glaciales” (Diccionario Quechua-Español-Quechua 1995: 539)

Sampablino(s): natural del pueblo de San Pablo.

Sagra(s): palabra que designa al diablo cristiano y se emplea para designar a “todo espíritu malévolo” (Ricard 2010: 497)

Sicuani: capital de la provincia de Canchis.

Solischay: es una danza tradicional de Tinta.

Sullu sullu (*Bomarea*): es una planta de la familia alstroemeráceas (*Alstroemeriaceae*), cuya flor aparece representada en los vasos ceremoniales de madera de los siglos XVII y XVIII.

T

Tarqa: instrumento musical de viento utilizado por los pastores altoandinos del sector de Santa Bárbara (San Pablo). En el diccionario histórico de la lengua española sobre la palabra etimológica *tarqa* dice: “s. f. Bo Ch Instrumento musical de viento de madera típico de altiplano andino consistente en un cuerpo rectangular de madera con seis orificios en su parte central” (consulta en línea: <https://www.rae.es/tdhle/tarqa>).

Tawantinsuyu: “*tawa*= cuatro y *suyu*=división, camino, región”, sig. “las cuatro regiones”. Es el nombre con el cual se conocía al territorio que abarcaba el imperio Inca.

Thulli: es un término textil que significa “que adorna”. Es el borde de la *unkuña* que se hace con la técnica del peinecillo.

T'ika: flor.

T'ika pallay: motivo de flor en Tinta se dice que este motivo floral es la representación de una rosa de seis pétalos.

T'inka: sig. “invitar a las divinidades andinas”, es una acción ritual que consiste en mojar los dedos (índice y pulgar) en un vaso de chicha o bebida alcohólica y esparcir el contenido con estos dedos el líquido en dirección de las divinidades.

Tinteño(s): natural del pueblo de Tinta.

T'ipki tupu (*t'ipkiy*): alfiler más pequeño que el *tupu* (Yapita *et al.* 2014).

Tiwanaku o *Tiahuanacu*: cultura pre-inca desarrollada en la región del altiplano peruano-boliviano.

Tocapus o *tokapus*: son decorados vestimentarios de motivos geométricos encerrados en pequeños cuadrados, a veces son repeticiones de figuras muy estilizadas, pero siempre dispuestas simétricamente y ordenadas en filas horizontales. Los *tocapus* adornan tejidos finos (Kauffmann Doig 2002, Phipps 2018).

Tupu: es un alfiler grande que tiene barra grande con cabeza de forma circular u ovalada hecha de metal, plata o cobre. Este accesorio vestimentario femenino fue utilizado desde el periodo pre-inca (con cabeza circular u ovalada) hasta la tercera mitad del siglo XX (con cabeza de sol, pavo real, sirena y pescado).

Tustun: es el nombre que se daba a las monedas de 5, 10 y 20 centavos en las tres primeras partes del siglo XX en Tinta (comunicación personal con la señora Antolina Cáceres, Tinta 2019).

U

Uhuna: especie de enagua hecha de tocuyo.

Unku: especie de túnica masculina.

Unkuña: tejido cuadrangular de variedad de tamaños. En San Pablo y Tinta se llama *unkuña* a la manta que las mujeres llevan en sus espaldas.

Usuta: especie de sandalia.

Uywa: todo animal doméstico.

Uywa phistay (*wilancha*, *markasqa*, *phalchay*): sig. “fiesta de los camélidos”. Ceremonia ritual que se celebra en los días previos al carnaval en las comunidades de pastores altoandinos. Esta celebración está dedicada a los camélidos que son animales *uywa*, es decir domésticos. En los distintos pueblos andinos esta celebración se conoce también como *markasqa* o *phalchay* y como *willancha* en la región del altiplano.

Uywa q'epi: sig. “paquete o atado de los animales”. Este paquete contiene tejidos finos, sogas, bolsas de cuero de alpacas (*pucuchus*), bolsas tejidas para hojas de coca (*ch'uspa*), platos ceremoniales de cerámica, vasos de madera y *enqaychus*. Este atado es propio de los pastores de camélidos. En las comunidades del altiplano este atado ritual se llama “*señalu q'epi*” en las comunidades del altiplano (Flores Ochoa 1977, Zorn 1987).

V

Vela apaykuy: llevar las velas desde la casa del *Alferado mayor* hasta la capilla de la virgen.

W

Wakachus: zapatos toscos hechos de cuero de vacuno, utilizados por los varones a mediados del siglo XX.

Wallqanchi: (*wallqa*=collar y *-chi*= sufijo que significa “hacer”) sig. “poner el collar”. Es la acción de poner el collar trenzado y con un pompón de lana de alpaca a las alpacas recién nacidas durante el ritual del *uywa phistay*.

Walt'ar: envolver el cuerpo de los bebés con la faja (*chumpi*).

Wara: especie de calzón que utilizan los varones.

Warachikuy: es una ceremonia ritual de pasaje de los jóvenes incas, al culminar las pruebas físicas se les colocaba la *wara*, lo que significaba que ya eran adultos.

Waraqa o *huaraqa*: es una cuerda trenzada en fibra de camélidos que se utiliza para bailar. Actualmente la *waraqa* está adornada con pompones de lana de alpaca de varios colores (rojo, azul, verde, amarillo y blanco). Es un accesorio decorativo utilizado principalmente por las mujeres en los bailes colectivos de carnaval.

Watu: cinta tejida delgada que puede ser de 2 a 4 cm de ancho.

Wayno, *huayno* o *huaino*: es una melodía nostálgica andina. También hace referencia al baile que es acompañada por el *wayno*.

Wayrumama: (*wayruro* o *huayruro*= “joven mujer hermosa” entre los incas [Zuidema 1990a: 56 en Bolin 1998: 15]) sig. “mujer bella”. Verónica Cereceda (1986) sugiere en que *wayru* hacer referencia a la belleza de la mujer en relación con la suerte y el bienestar que proporcionaban a su pareja entre los incas. A la pareja de las autoridades tradicionales se les llama *wayrumama* en San Pablo.

Wiraqocha o *Huiracocha*: en la mitología andina es una divinidad a la que se la identifica como el “Ser Supremo de los incas que fue comúnmente llamado Teqsi Wiraqochan, un nombre que significa aproximadamente ‘dios fundamental’. También fue llamado Pachayachachi, ‘creador del mundo’. Fue considerado como el hacedor y soberano del universo, y las divinidades menores, entre las que se incluye el sol, fueron sus intermediarios y ayudantes” (Rowe 2003: 145).

Y

Yacolla o *llacolla*: capa o manta larga de forma rectangular utilizada por los varones.

Yachay wasi: sig. “casa del saber”.

Bibliografía

Academia Mayor De La Lengua Quechua. 1995. *Diccionario Quechua-Español-Quechua*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo.

Allen, Catherine. 2008. *La coca sabe. Coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Cusco: Centro de estudios regionales Bartolomé de Las Casas.

Aparicio V., Manuel J. 1995. “A los cincuenta años del Inti Raymi”. En *Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco*, n° 14 (1993-94), 35-45.

Aréstegui, Narciso. 2019[1848]. *El Padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco. Escenas de la vida del Cuzco*. Perú: Ediciones MYL.

Arnold, Denis Y., Yapita, Juan de Dios y Elvira Espejo. 2007. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA-Plural Editores.

Arnold, Denis Y. y Espejo, Elvira. 2019(2012). *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: ILCA: Serie Informes de Investigación, II, N°7.

Avanza, Martina. 2005. “¿Qué significa ser cusqueño? La construcción de un discurso identitario en un diario de Cuzco entre 1919 y 1930”. En Antoinette Molinié (ed.), *Etnografías de Cuzco*, 96-113. Cuzco: IFEA, Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas, Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative.

Bajtín, Mijail. 2003 (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. España: Alianza Editorial, S.A.

Barfield, Thomas (Ed.). 2000. *The Dictionary of Anthropology*, trad. esp. de Carlos Sánchez Rodrigo, *Diccionario de Antropología*. España: Ediciones Bellaterra.

Barnard, Malcolm. 2002 (1996). *Fashion as communication*. London y New York: Routledge.

Barth, Frederick. 1976(1969). “Introducción”. En Barth, Frederick (comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, 9-49. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland. 1957. “Histoire et sociologie du vêtement (Quelques observations méthodologiques)”. En *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, año 12, n°3, 430-441.

Barrionuevo, Alfonsina. 1957a. “Princesas imperiales”. En *Revista Caretas*, 36-37 (Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú).

1957b. “Ñusta Moderna”. En *Revista Caretas*, 36-37 (Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú).

Basadre Grohmann, Jorge. 2014(1983). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo 1 y tomo 3. Lima: Editora El Comercio, versión e-book: 978-612-306-353-5

Battcock, Clementina. 2013. “Santa Cruz Pachacuti: mitos fundantes y elementos simbólicos en el relato de una guerra”. En *Revista de Estudios Latinoamérica*, vol. 57, n° 2, 277-294.

Bell, Quentin. 1992 (1976). *On Human Finery*, trad. fr. de Isabelle Bour, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bernard, Carmen. 2019. “Don Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, ‘sacerdote’ del Cerro”. En *Runa*, vol. 40, núm. 1, 5-19.

Berting, Jan. 2009 (2001). “Identités collectives et images de l’Autre : les pièges de la pensée collectiviste”. En B. Ollivier (coordonné), *Les identités collectives. À l’heure de la mondialisation*, 57-75. Paris : CNRS Editions.

Bolin, Inge. 1998. *Rituals of Respect. The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. Austin: University of Texas Press.

Bourdieu, Pierre. 1978. “Capital Symbolique et classes sociales”. En *Revue Trimestrielle L’ARC*, n° 72, 13-19. George Duby, Aix-en-Provence.

Bourdieu, Pierre. 2013 (1974). “Haute couture et haute culture”. En Erner, Guillaume (direction), *Mode, où est ta victoire ?*, 17-28. Paris : Éditions de l’Herne.

Braudel, Fernand. 1984 (1979). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle. Tome I.-Les structures du quotidien: le possible et l’impossible*, trad. es. de Isabel Pérez-Villanueva Tovar, *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII, tomo I Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible*. Madrid: Alianza Editorial.

Bugallo, Lucila. 2014. “Flores para el ganado. Una concepción puneña del multiplico (puna de Jujuy, Argentina)”. En Juan Javier Rivera Andia (ed.), *Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá. Etnografías de lidias, herranzas y arrierías*, 309-361. Bonn: Colección BAS Estudios Americanistas de Bonn, vol. 51.

Cahill, David. 2005. *El rostro del inca perdido: la Virgen de Loreto, Tocay Cápac y los ayarmacas en el Cuzco colonial*. Lima: IEP (Documento de Trabajo 146. Serie Historia, 28).

Calefato, Patrizia. 2002. *El sentido del vestir*, trad. es. de Giuseppe Vinti y Carmen López. Valencia: Engloba Edición, Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, S.L.

Cánepa Koch, Gisela. 1999. *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen*. Lima: Biblioteca Digital Andina-Obra suministrada por la PUCP en <http://www.comunidadandina.org/bda/docs/pe-ca-0005.pdf>.

Cánepa, Gisela. 2008. “Identidad y memoria”. En Raúl Romero (ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*, 44-71. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Carosso, Marinella. 1984. “Le port du vêtement traditionnel villageois: analyse d’une pratique féminine sarde ». En *Technique & culture*, n° 4, 75-126.

Cereceda, Verónica. 1999. “A partir de los colores de un pájaro...”. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, n° 4, 57-104.

Cereceda, Verónica. 2010 (1978). “Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga”. En *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, n°1, 181-198.

Cieza de León, Pedro. 2005(1553). *Crónica del Perú. El Señorío de los Incas*. Selección, Prólogo, Notas, Modernización del texto, cronología y bibliografía Franklin Pease G.Y. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En <https://www.cnrtl.fr/portail/> revisado 2022.

Cobo, Bernabé. 1964[1653]. *Obras del Padre Bernabé Cobo, Historia del nuevo mundo*, tomo II. En Francisco Mateos (ed.), Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Madrid: Ediciones Atlas.

(Concolorcorvo) Calixto Bustamante Carlos Inca. 2006 (1773). *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires, hasta Lima*. Editorial del Cardo-Facilitado por la Biblioteca virtual universal Miguel de Cervantes en <https://bit.ly/3Fq7R2D>

Cruz de Amenábar, Isabel. 2018. “Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas”. En *Flores Sagradas en la pintura virreinal. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano*, 4-31. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dargent Chamot, Eduardo C. 2018. *La Moneda en el Perú: 450 años de historia*. En <https://www.tesorillo.com/articulos/libro/01.htm> revisado 29 de marzo de 2021.

Decoster, Jean-Jacques. 2005. « Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial ». En *Estudios Atacameños*, n° 29, 163-170.

De Castelnau, Francis. 1854. *Antiquités des Incas et autres peuples anciens, recueillies pendant l'expédition dans les parties centrales de l'Amérique du sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para*. Paris : Chez P. Bertrand, Libraire-Éditeur

D'Harcourt, Raoul. 2008 (1934). *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques*. Paris: Musée du quai Branly-Flammation.

De Saussure, Ferdinand. 1977. *Cours de linguistique générale*, trad. es. de Amado Alonso, *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.

De la Cadena, Marisol. 2004 (2000). *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*, trad. es. de Montserrat Cañedo y Eloy Neyra, *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Del Busto, José Antonio. 2006(2004). “Conquista y virreinato”. En *Enciclopedia temática del Perú*, tomo 3, 5-95. Lima: Empresa Editora El Comercio S.A.

Del Solar D., María Elena. 2017. *La memoria del tejido: Arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)*. Lima: Soluciones Prácticas.

Delaporte, Yves. 1990. *Le vêtement lapon : formes, fonctions, évolution*. Tesis de doctorat d'Etat. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Delaporte, Yves. 1984. « Perspectives méthodologiques et théoriques dans l'étude du vêtement ». En *L'Ethnographie*, 35-57.

Delaporte, Yves. 1990. "Le vêtement dans les sociétés traditionnelles". En Poirier, Jean (sous la direction), *Histoire des mœurs I Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle. L'Homme et l'objet*, vol. 2, 961-1031. Paris : Editions Gallimard.

Deslandres, Yvonne. 1990. « Les modes vestimentaires dans la société occidentale ». En Poirier, Jean (sous la direction), *Histoire des mœurs I Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle. L'Homme et l'objet*, vol. 2, 1033-1073. Paris : Editions Gallimard.

Desrosiers, Sophie.

1988. "Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lectura de tissu andins". En *Techniques et culture*, n° 12, 21-56.

1992. "Las técnicas de tejidos ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos". En *Revista Andina*, n°1, año 10, 7-46.

1997. "Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes". En Thérèse Bouysse Cassagne (comp.), *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, 325-349. Paris: Editions del IHEAL.

2018. "Matières premières et savoirs textiles en contexte dans les Andes centrales préhispaniques". En *Inca Textiles et Parures des Andes* (catalogue de l'exposition *Inca Dress Code, 2018-2019*), 51-65. Bruxelles: Ludion-Musée Art & Histoire à Bruxelles.

Dransart, Penélope.

2000. "Vestirse en los períodos tardíos del Centro-Sur Andino". En Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, 127-153. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Departament d'Art – Institut Català de Cooperació Iberoamericana.

2018. "Une tradition dynamique: le vêtement et ses accessoires dans les Andes contemporaines". En *Inca Textiles et Parures des Andes* (catalogue de l'exposition *Inca Dress Code, 2018-2019*), 184-205. Bruxelles: Ludion-Musée Art & Histoire à Bruxelles.

Eco, Umberto. 1976 (1972). "El hábito hace al monje". En Aberoni, F., Eco, U., Dorflès, G. et al., *Psicología del vestiré*, trad. es. de Carlos Manzano, *Psicología del vestir*, 9-23. Barcelona: Editorial Lumen.

Entwistle, Joanne. 2002 (2000). *The Fashioned Body*, trad. es. de Alicia Sánchez Mollet, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós Contextos.

Earls, John y Silverblatt, Irene 1978. "La realidad física y social en la cosmología andina". En *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas (1976)*, vol. 4, 299-335.

Eicher, Joanne B. y Roach-Higgins, Mary Ellen. 1992. "Definition and Classification of Dress. Implications for Analysis of Gender Roles". En Barnes, Ruth y Joanne B. Eicher (editors), *Dress and Gender. Making and Meaning*, 8-28. UK : Berg Publishers.

Erner, Guillaume. 2013. "La mode: de l'uniforme à l'homogène". En Erner, Guillaume (direction), *Mode, où est ta victoire ?*, 261-272. Paris: Éditions de l'Herne.

Escandell-Tur, Neus. 1997. *Producción y comercio de tejidos coloniales. Los obrajes y chorillos del Cusco 1570-1820*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.

Espinoza Soriano, Waldemar. 1985. “La sociedad andina colonial”. En *Historia del Perú. Perú colonial*, tomo IV, 131-337. Barcelona: Ediciones Juan Mejía Baca.

Femenias, Blenda. 1998. “Ethnic Artists and the Appropriation of Fashion: Embroidery and Identity in Caylloma, Peru”. En *Chungara*, vol. 30, n° 2, 197-206.

Flores Ochoa, Jorge A.

1974. “*Enqa, Enqaychu, Illay Khuya Rumi*. Aspectos mágico-religiosos entre pastores”. En *Journal de la Société des Américanistes*, tomo 63, 245-262.

1977. *Pastores de puna: uywamichiq punarunakuna*. Lima: IEP ediciones.

1978. “Classification et dénomination des camélidés sud-américains”. En *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol.33, n°5-6, 1006-1016.

1995. “Pastoreo andino contemporáneo. Un legado andino que persiste”. En Flores Ochoa, Jorge A. y Kim MacQuarrie, *Oro de los Andes: las llamas, alpacas, vicuñas y guanacos de Sudamérica*, 101-129. Barcelona: F.O. Patthey e hijos.

Flores Ochoa, Jorge A. (ed.). 2009. *Celebrando la fe: fiesta y devoción en el Cuzco*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas – Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

2014a. *El Centro del Universo Andino*. Cusco: Gobierno Regional Cusco-DIRCETUR.

2014b (1992). “Mestizos e incas en el Cuzco”. En XXI Congreso Nacional de Estudiantes de Antropología-UNSAAC 2014, *Lecturas seleccionadas Dr. Jorge A. Flores Ochoa*, 87-105. Cusco: Carpeta Rota S.A.C-UNSAAC.

Flores Ochoa y Kobayashi (eds.). 2000. *Pastoreo altoandino. Realidad, sacralidad y posibilidad*. La Paz: Plural Editores-MUSEF.

Flores Ochoa, Jorge A., Kuon Arce, Elizabeth y Roberto Samanez Argumedo.

1998. *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*. Lima: Colección de Arte y Tesoros del Perú - Banco de Crédito.

Flores Ochoa, Jorge A., Kuon Arce, Elizabeth y Roberto Samanez Argumedo.

2009. *Cuzco el lenguaje de la fiesta*. Lima: Colección de Arte y Tesoros del Perú - Banco de Crédito.

Flores Ochoa, Jorge A. et al. 2011. *Cuzco desde la nieve de la puna al verdor de la amazonia*. Perú: Banco de Crédito.

Flügel, John Carl. 2015 (1930). *The Psychology of Clothes*, trad. es. de Carlos Gual Marqués, *Psicología del vestido*. España: Editorial Melusina.

Franquemont, Edward. 1986. “Threads of Time: Andean Cloth and Costume”. En Blum Schevill, Margot, *Costume as Communication: Ethnographic Costumes and Textiles from Middle America and the Central Andes of South America*, 81-92. Bristol, Rhode Island: Haffenreffer Museum of Anthropology Brown University.

Franquemont, Edward M., Franquemont, Christine y Billie Jean Isbell. 1992. “Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido”. En *Revista Andina*, año 10, n°1, 47-80.

García, José Uriel. 2010 (1930). “Del Nuevo Indio a los Nuevos Tiempo: Entrevista a José Uriel García (6 abril, 1930)” en *Qosqollika.org* (del 6 a 10 de abril, 2010): <https://qosqollika.net/QosqoLlika-Diario-web.pdf>

Giménez, Manuel. 1999. *Diccionario Básico de Mitología. Un apasionante viaje a la intimidad de las culturas de la antigüedad*. Barcelona: Ediciones 29.

Giuntini, Christine. “Plumes et plumasseries”. En *Inca Textiles et Parures des Andes* (catalogue de l’exposition *Inca Dress Code, 2018-2019*), 33-49. Bruxelles: Ludion-Musée Art & Histoire à Bruxelles.

González Holguín, Diego. 2007(1608). *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengva Quichua o del Inca*. Digitalizado por Runasimipi Qespisqa Software: en <http://www.runasimipi.org>

Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1980(¿1615?). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, tomo I. Transcripción, prólogo, notas y cronología por Franklin Pease. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Harris, Olivia. 1978. “De l’assymetrie au triangle. Transformations symboliques au nord de Potosi”. En *Annales, Histoire, Sciences sociales*, vol. 33, n°5-6, 1108-1125.

Heckman, Andrea. 2003. *Woven Stories. Andean textiles and rituals*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Herskovits, Melville. 1968. *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hobsbawm, Eric. 2012 (1983). “Introduction”. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (direction), *L’Invention de la tradition de la tradition*, 11-41. Paris : Éditions Amsterdam.

Hoces de la Guardia, Ma. Soledad y Brugnoli, Paulina. 2006. *Manual de técnicas textiles andinas: Terminaciones*. Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2006.

Hopkins Barriga, Aránzazu Marcela. 2010. *Tradición e innovación en los diseños de mantas textiles en el Perú: el caso de los Tejidos Marangani*. Tesis para optar al título profesional de Licenciatura en Arte. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Houseman, Michael y Carlo Severi. 2009. *Naven ou le donner à voir. Essai d’interprétation de l’action rituelle*. Paris : CNRS Editions-Éditions de la Maison de Sciences de l’Homme.

Ingold, Tim. 2015 (2007). *Lines. A brief history*, trad. es. de Carlos García Simón, *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Itier, Cesar. 1995. *El teatro quechua en el Cuzco: dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla*, tomo I. Cuzco: IFEA-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Jakobson, Roman. 1975 (1974). *Ensayos de lingüística general*, trad. es. de Josep Ma. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Kauffmann Doig, Federico. 2002. *Historia y Arte del Perú Antiguo*, tomo 6. Lima: Ediciones Peisa-La República.

Kemper Columbus, Claudette. 1995. "Madre-padre-criatura: el dios andino transcorriente, Wiraqocha". En *Anthropológica*, vol.13, n°13, 55-79.

Lethuillier, Jean-Pierre. 2009. "Introduction. Costumes régionaux, objets d'histoire". En Lethuillier, Jean-Pierre (sous la direction), *Les costumes régionaux entre mémoire et histoire*, 7-31. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Lethuillier, Jean-Pierre. 2007. "Le costume vivant". En Lethuillier, Jean-Pierre (direction), *Des habits et nous. Vêtir nos identités*, 26-85. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Lipovetsky, Gilles. 2013 (1997). "La balkanisation de la mode: liberté et anxiété des apparences". En Erner, Guillaume (direction), *Mode, où est ta victoire ?*, 69-75. Paris : Éditions de l'Herne.

Mannheim, Bruce. 1999. "Hacia una Mitografía Andina". En Juan Carlos Godenzzi (ed.), *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretaciones de textos*, 57-96. 47-80. Lima: CBC-PROEIB-ANDES.

Marcy, Paul. 2001(1869). *Voyage à travers l'Amérique du sud de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique*, trad. es. de Edgardo Rivera Martínez, *Viaje a través de la América del Sur del Océano Pacífico al Océano Atlántico*. Lima: IFEA-PUCP-BCRP-CAAAP.

Mariscotti de Görlitz, Ana María. 1978. *Pachamama santa tierra contribución al estudio de la religión autóctona de los Andes centro-meridionales*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.

Marzal, Manuel. 1975. "Religions populaires d'Amérique du Sud". En *Religions à l'épreuve de la modernité*, vol. 63, n°2, 215-242.

Medina Suyo, Luis F. 2012. "Formación de la industria textil moderna en Cuzco, 1861-1945". En *Revista Andina*, n° 52, 149-178.

Mendoza, Zoila S. 2006. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Milla, Miguel H. 1995. "Cincuenta años de cusqueñismo". En *Revista del Instituto Americano de Arte del Cusco*, n° 14 (1993-94), 1-15.

Molinié, Antoinette. 2013. "Le retour des vaincus: la ville impériale des néo-incas". En Juan Carlos Garavaglia et. al. (direction), *Au miroir de l'anthropologie historique. Mélanges offerts à Nathan Wachtel*, 347-364. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Monneyron, Frédéric.
2014 (2001). *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*. Paris: PUF.

2017(2006). *La sociologie de la mode*. Paris: PUF.

Mower, Sarah. 2005. "Christian Dior Fall 2005 Couture". En *Vogue* (july 5, 2005): <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior>

Mulvany, Eleonora. 2004. "Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado". En *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 36, n° 2, 407-419.

Murra, John V.

1970. "La función del tejido en varios contextos sociales en el Estado Inca". En *Wayka*, Programa Académico de Antropología, Departamento de Antropología, Arqueología y Sociología, Universidad Nacional del Cuzco, n°2, 15-37.

1975. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ollivier, Bruno. 2009 "Présentation générale. Les identités collectives: comment comprendre une question politique brûlante?". En Brubo Ollivier (coord.), *Les identités collectives. À l'heure de la mondialisation*, 7-27. Paris: CNRS Editions.

O'Phelan Godoy, Scarlett.

2003. "El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material". En *El Barroco Peruano*, 99-133. Lima: Banco de Crédito.

2007. "La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 36 (1),19-38.

Ossio, Juan. 2008. "Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina". En Raúl Romero (ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*,16-41. Lima: Fondo Editorial de la PUCP

Otárola Alvarado. Carlos Alberto. 1995. *Qeros decorados del Qosqo*. Cusco: Editado por la Municipalidad del Qosqo.

Pastoureau, Michel. 1991. *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris: Seuil.

Pease G.Y., Franklin.

1980. "Prólogo". En *Nueva Cronica y Buen Gobierno*, tomo I, IX-XCII. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

1993. *Perú: Hombre e Historia. La República*, vol. III. Lima: Ediciones Edubanco.

2014 (1973). *El dios creador andino*. Cusco: Colección Qillqa Mayu-Ministerio de Cultura.

Pellegrin, Nicole. 2007. "Habits du soi, costume des autres". En Lethuillier, Jean-Pierre (direction), *Des habits et nous. Vêtir nos identités*, 15-23. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Pérez Galán, Beatriz. 2008. "Alcaldes y Kurakas. Origen y significado cultural de la fila de autoridades indígenas en Pisac (Calca, Cuzco)". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 37(1), 245-255.

Phipps, Elena. “Traditions vestimentaires dans les Andes : construction, genre et identité”. En *Inca Textiles et Parures des Andes* (catalogue de l'exposition *Inca Dress Code, 2018-2019*), 91-116. Bruxelles: Ludion-Musée Art & Histoire à Bruxelles.

Porras Barrenechea, Raúl. 1992. *Antología del Cuzco con fotografías de Martín Chambi*. Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.

Racinet, Albert. 2016. *Le Costume Historique*, trad. es. de Manuel Franco, *Historia Ilustrada del Vestido*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

Ramos Gómez, Luis. 2004. “El motivo ‘torre’ en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del Museo de América (Madrid)”. En *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 34, 163-186.

Randall, Robert. 1993. “Los dos vasos: cosmovisión y política de la embriaguez desde el incanato hasta la colonia”. En Thierry Saignes (comp.), *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, 73-112. Lima: HISBOL- IFEA.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. En <https://www.rae.es/> revisado 2022.

Ricard, Xavier. 2010. *Les voleurs d'ombre. L'univers religieux des bergers de l'Ausangate (Andes centrales)*. Paris : Société d'ethnologie.

Roach-Higgins, Mary Ellen y Eicher, Joanne B. 1992. “Dress and Identity”. En *Clothing and Textiles Research Journal*, vol. 10, n°4, 1-8.

Roach, Mary Ellen y Eicher, Joanne Bubolz. 2007(1979). “The language of personal adornment” in *Fashion Theory*, 109-121. London-New York: Routledge.

Roche, Daniel. 2009. « Préface ». En Lethuillier, Jean-Pierre (sous la direction), *Les costumes régionaux entre mémoire et histoire*, I-VII. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Romero, Raúl (ed.). 2008. *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Rostworowski, María. 2006 (2004). “Incas”. En *Enciclopedia temática del Perú*, tomo 1, 3-95. Lima: Empresa Editora El Comercio S.A.

Rowe, Ann y John Cohen. 2007. “Tejiendo en Q'ero”. En *La trama y la urdimbre. Textiles tradicionales del Perú* (catálogo), 193-207. Lima: Universidad Ricardo Palma-ICPNA.

Rowe, John Howland. 2003. *Los Incas del Cuzco, siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura-Región Cusco.

Sánchez Garrafa, Rodolfo. 1970. *La función social del vestido*. Tesis para optar el grado de Título de Antropólogo. Cuzco: Programa Académico de Antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

Santisteban Delgado, M.B. Nathalie.

2006. *Vestido e Identidad en San Pablo*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Antropología. Cusco: Facultad de Ciencias Sociales, Carrera Profesional de Antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cusco.

2020. “Textiles y rituales en las comunidades de pastores altoandinos del Cuzco”. En *Revista Ciencia y Cultura*, n°45, 127-155.

2021. “El bordado *maquinasqa* de Cuzco”. En Isabel Campi (coord.), *Libro de actas III Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Enseñar y aprender la transmisión del conocimiento en la moda y el textil*, 69-76. Terrassa: Fundación Historia del Diseño – Centre de Documentació i Museu Tèxtil.

Seibold, Katharine.

1992. “Textiles and Cosmology in Choquecancha, Cuzco, Peru”. En Dover, Robert, Seibold, Katherine y John McDowell (Eds.), *Andean Cosmologies through Time*, 166-211. Bloomington: Indiana University Press.

2001. “Oraciones tejidas: *misa q’epi* y el despacho a la *Pachamama* del primero de agosto”. En *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales San Salvador de Jujuy*, febrero, n° 17, 445-454.

Seligman, Linda. 1978. *The role of weaving in the contemporary Andean socio-economic formation*. Tesis presentada para obtener el diploma de Master of Arts. Texas: University of Texas at Austin.

Silverman, Gail P.

1994. *El tejido andino: un libro de sabiduría*. México: Fondo de Cultura Económica.

2005. “Motivos textiles en Q’ero”. En Flores Ochoa, Jorge A. et al. (ed.), *Q’ero, el último ayllu inka*, 349-362. Lima: INC-Dirección Regional de Cusco y UNMSM, Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.

2014. *Los Signos del Imperio. La Escritura Pictográfica de los Incas*, tomo I. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

Simmel, Georg. 2015(1905). *Philosophie der Mode*, trad. fr. de Arthur Lochmann, *Philosophie de la mode*. Paris: Editions Allia.

Solanilla, Victòria. 2021. “Transmisión de los conocimientos de las tejedoras precolombinas a las actuales tejedoras sudamericanas”. En Campi, Isabel (coord.), *Libro de Actas del III Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Enseñar y aprender. La transmisión del conocimiento en la moda y el textil*, 34-39. Terrassa: Fundación Historia del Diseño. Centro de Documentació i Museu Tèxtil, 2021.

Squicciqrino, Nicola. 1998 (1986). *Il vestito parla: considerazioni psicosociologiche sulla indumentaria*, trad. es. de José Luis Aja Sánchez, *El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Steele, Valerie. 2018. *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda/ colección dirigida por Marcelo Marino*. Buenos Aires: Ampersand.

Szemiński, Jan. 2021. *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas*. En <https://runasimitaqi.pl/> revisado 2022.

Tamayo Herrera, José. 1981. *Historia social del Cuzco Republicano*. Lima: Editorial Universo S.A.

Tamayo Herrera, José y Eduardo Zegarra Balcázar. 2008. *Las Élités Cusqueñas*. Lima: JATH.

Tauro, Alberto. 1988. *Enciclopedia ilustrada del Perú. Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*, tomo 2. Lima: Ediciones Peisa.

Taylor, Gerald. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta. Lima: IEP ediciones-IFEA. Versión digital de la Biblioteca Digital Curt Nimuendajù: ver en www.etnolingustica.org

Tomoeda, Hiroyasu.

1993. “Los ritos contemporáneos de camélidos y la ceremonia de la Citua”. En Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda (ed.), *El mundo ceremonial andino*, 283-297. Perú: Editorial Horizonte.

2004. “Un poderoso espectáculo: el Estado Inca visto desde un rincón de las punas”. En *Perspectivas Latinoamericanas*, n° 1, 147-192.

Tord, Javier y Carlos Lazo. 1985 (6 edición). “Economía y sociedad en el Perú colonial (Movimiento social)”. En *Historia del Perú. Perú Colonial*, tomo V, 11-328. Barcelona: Editorial Juan Mejía Baca.

Tuero Villa, Juan. 2006. *El festival de Raqchi. Origen y evolución folklórica*. Perú: Municipalidad distrital de San Pedro-Municipalidad Provincial de Canchis-Editorial San Marcos.

Turino, Thomas. 1983. “The charango and the *Sirena*: Music, Magic and the Power of Love”. En *Latin American Music Review*, vol. 4, n°1, 81-119.

Turner, Terence. 2012. “The social skin”. En *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (2), 486-504.

Valadés Sierra, Juan M. 2015. “La indumentaria tradicional como símbolo regional. El traje regional extremeño”. En *La Palabra Vestida. Indumentaria histórica y popular*, 33-53. Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria.

Valcárcel, Luis

1972. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo S.A.

1981. *Memorias*, José Matos Mar, José Deustua c. y José Luis Rénique (editores). Perú: IEP ediciones.

Valencia Espinoza, Abraham. 1970. *Cultura y platería en San Pablo*. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología. Cuzco: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Van Kessel, Juan. 1992. “El pago a la tierra. Porque el desarrollo lo exige”. En *Allpanchis. Revista del Instituto Pastoral Andino*, vol. 40, 201-217

Veblen, Thorstein. 2000(1899). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, trad.es. de elaleph.com (edit.), *Teoría de la clase ociosa*. Versión digital: www.elaleph.com

Vidal de Milla, Delia.

1968. *Documental de la historia de la "línea cusqueña"*. Cuzco: Politécnico Regional Femenino Nuestra Señora del Rosario.

2000. *El arte textil. Simbolismo de los motivos decorativos*. Cusco: Editorial de la Municipalidad del Cusco.

Vigarello, Georges. 2014. *La Robe. Une histoire culturelle du Moyen Âge à aujourd'hui*. Paris : Editions du Seuil.

Vigil, Carlos. 2017. *Catálogo : 30 años de inspiración (1987-2017)*. Lima.

Wachtel, Nathan. 1976. *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole (1530-1570)*, trad. esp. de Antonio Escobedo, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. España: Alianza Editorial.

Wiener, Charles. 1993(1880). *Pérou et Bolivie. Récit de voyage*, trad. es. de Edgardo Rivera Martínez, *Perú y Bolivia. Relato de viaje*. Lima: IFEA-UNMSM.

Yapita, Juan de Dios y Denise Y. Arnold, con María Juana Aguilar. 2014. *Los términos textiles quechuas del siglo XVII de la región cusqueña, en base al Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca de Diego González Holguín: Vocabulario semántico según la cadena productiva*. La Paz: ILCA-Fundación Xavier Albó.

Zaferson Aranzaens, Olga. 2013. *El Hilo Conductor. Tradición y Moda en el Perú*. Perú: Ediciones del Hipocampo.

Zamalloa, Demerio. 1997. *San Pablo de Canchis. En el primer centenario de su creación política 1897-1997*. Sin editorial.

Archivos de imágenes

ARCA arte colonial

<http://52.183.37.55/>

<http://52.183.37.55/artworks/8712>

Archivo del Arzobispado de Cusco

Archivo fotográfico Luis E. Valcárcel, Biblioteca del Ministerio de la Cultura, Lima

Archivo fotográfico de Luis H. Figueroa.

Fototeca del Sur Andino, Cusco

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

Hemeroteca de la Biblioteca Municipal del Cusco "Gustavo Pérez Ocampo".

Museo de América (Madrid, España)

<https://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/coleccion/america-prehispanica/arqueolog-a/uncu-inca.html>

Museo de Arte de Lima (MALI)

<https://mali.pe/>

<https://mali.pe/coleccion/>

Pinterest.es

<https://www.pinterest.es/inesromay/peru-traditional-clothes/>

<https://www.pinterest.es/pin/115193702960508090/>

Revista Vogue

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior>

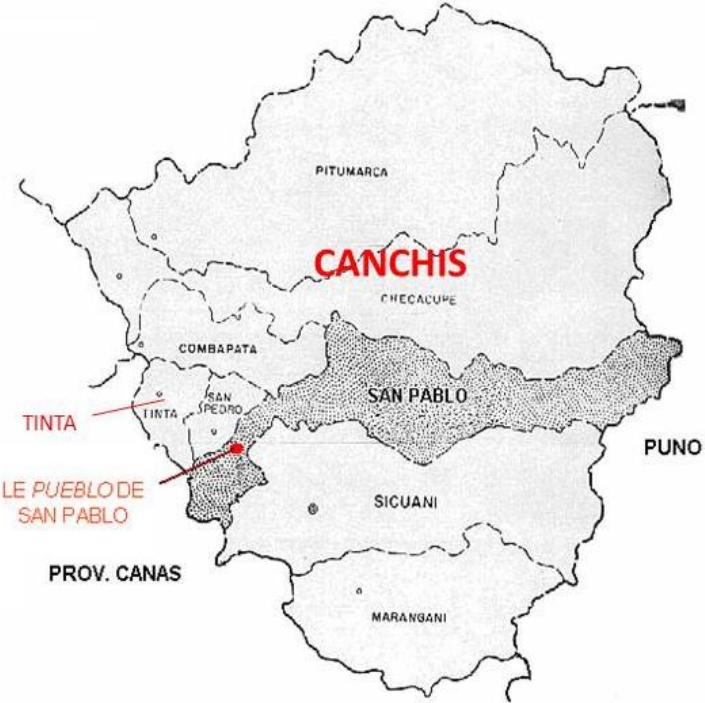
The Met Museum (Museo Metropolitano de Arte, New York)

<https://www.metmuseum.org/>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=unku+inca>

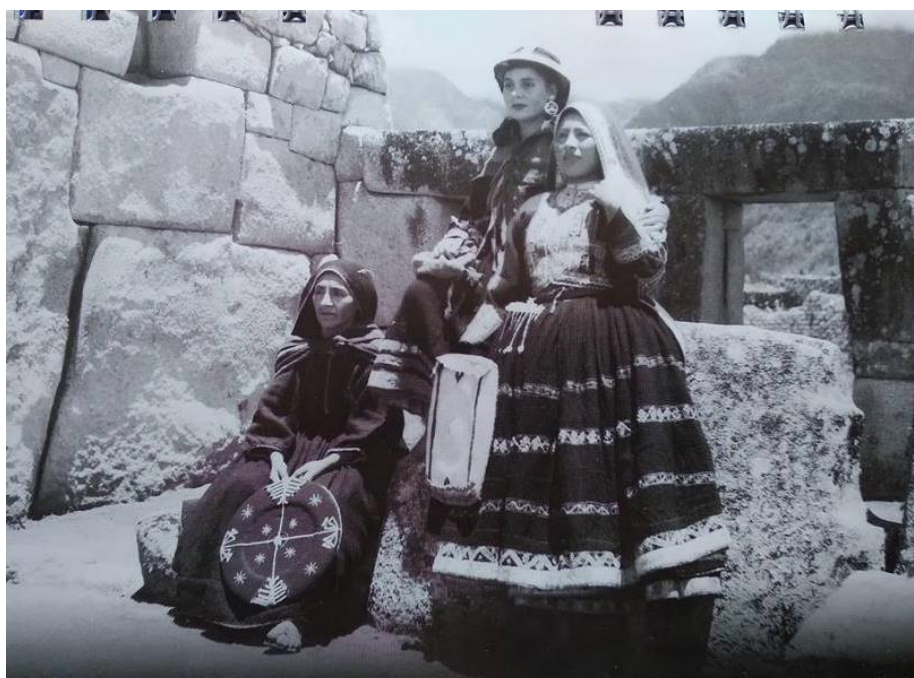
Anexos

Mapa de ubicacion





Anexo 1. “Joven indígena de Tinta” (Foto de Martin Chambi, Cuzco 1958 en Porras Barrenechea 1992)



Anexo 2. “Damas cuzqueñas posando en Machupicchu (finales de los 50’s, principios de los 60’s) (Isabel Mamani es la joven parada)” (Foto Félix Nishiyama Gonzales en Calendario 2022 de la Cooperativa Santo Domingo de Guzmán, Cuzco)



Anexo 3. Christian Dior Fall 2005 Couture by John Galliano. Look 11: Modelo Morgane Dubled – Foto: Marcio Madeira. Look 42: “Arcángel Arcabucero”, modelo Eugenia Vodolina –Foto: Marcio Madeiro (Fuente: Vogue ©) <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#11>



Anexo 4. Portada del periódico *El Comercio* (7 de julio de 2005, izq. Look 14) (Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima).



Anexo 6. “Mujeres campesinas Ávila” (medio) (en Racinet 2016: 287)



Anexo 7. Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta. (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña siglo XVIII, Beaterio de Copacabana, Lima).



Anexo 8. Serie del Corpus Cristi. Detalle Altar del Niño de Praga (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1680. Archivo del Arzobispado de Cusco, Museo de Arte Religioso Cusco).



Anexo 9. Serie del Corpus Cristi. Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara (Anónimo, óleo sobre lienzo, 1674-1680. Archivo del Arzobispado de Cusco, Museo de Arte Religioso Cusco).



Anexo 10. Detalle de un *unku* colonial. Adorno de “dragón” con cinta tejida puytu (Museo Inca, Cusco)



Anexo 11. Lliclla colonial con diseños florales (Museo Inca, Cusco).



Anexo 12. Juana Yàbar (Paucartambo, 1908, Cuzco. Foto: Juan Manuel Figueroa Aznar).



Anexo 13. Desfile de la "línea cuzqueña" en el Hotel Cuzco, 1955.

COMO EN EL 1911

CUZCO QUIERE DICTAR MODA



Nuevamente al Cuzco como en la antigüedad incaica se va constituyendo en el centro de la textilera original peruana. Como en la época del Imperio, en que se concentraron todas las actividades industriales, la milenaria urbe revuelve a ser cuna de los tejidos típicos representativos de nuestra tradición y nuestra cultura. El hecho se repite, esta vez, gracias al esfuerzo desplegado por el Instituto Industrial N° 15 que cumple extensamente su cometido realizando verdadera labor cívica. Apenas crecida hace algunos años ya puede decirse que se va convirtiendo en una pequeña fábrica donde se ha comenzado a dar y se dará la pauta de la moda que nos corresponde. Sin embargo, como sucede a menudo en el país, no se dan las facilidades de honor para que prosperen estas actividades. Las profesionales que regresan no tienen posibilidad de practicar lo aprendido porque la demanda, por lo mismo que es desconocida su trabajo, es todavía mínima. Además, con sólo tres años de secundaria, se encuentran con la desventura de que no pueden seguir estudios superiores. Parece que la ley con sentido retrogrado limitará su inquietud, estableciendo una marcada diferencia de clases. Situación que se agrava si se tiene en cuenta que su obra no ha sido apreciada como debía ser por las autoridades educacionales que sensiblemente les han negado estímulo y apoyo. Es, pues, de suma urgencia ampliar el ciclo de estudios de dicho plantel y dar a las promotoras que terminan la oportunidad de trabajar establemente.

En la actualidad, decenas de alumnas procedentes de las escue-

Una simpática damita exhibe un traje inspirado en la misma vestimenta indígena. El modelo ha sido realizado por el Instituto Industrial del Cuzco donde se ha comenzado a dar y se dará la pauta de la moda que nos corresponde. Arriba una señorita y una bebé vestidas con modelos cusqueños que nada tienen que envidiar a los importados.

tores más necesitados realizan, en telares que merecen destacamento, la revaloración del arte in-



diario. Bajo la dirección de profesoras especializadas y utilizando los mismos motivos que el tejedor nativo, ora copiados de ornamentos antiguos, ora los que inspiran la naturaleza tan pródiga en variados efectos, logran hacer obras primicias de gran belleza. Por cierto que la técnica es ya bastante superada, permitiendo que se alcancen determinados grados de perfección tanto en los dibujos como en la firmeza de los colores y la trama de la tela.

Su producción es diversa e inspirada en la misma vestimenta indígena. En bolsones que sujetan las "cinturas" donde llevan los trabajadores la coca resurgan sus virtuosos colores; las flores regionales del "mashay" del "achachani" de la "hantuta". Desde el pliegue de faldas amplias como polleras pastecadas a las que usan en las comunidades de Chaitoca, Chancherá, Tinta y otras, parecen mirar paternalmente desde la lejania los "wakachaw" y "poo de hoy". Las agiles mujeres de unos veintidós parece que siguen su hábito por el efecto de los paños hechos estilizados. La bella casaca renacentista colonialista, saliente en los espacios de la misma forma que su manufactura en las talleres de Corio y Corderón del Instituto. La jubona de procedencia española que se parecía obligada de las pulcras ha dado lugar a hermosas blusas en que se destacan con todo su colorido los "arybalos" y "seros" mirados así como también suaves de damas folclóricas. La "casaca" usada por las cholas de las alturas de Cuzco es la misma que se muestra experimentalmente en la confección con los mismos materiales. Los bonetes imitan los tradicionales "chullas" usados en la zona como protección contra el frío. En los chales que nada tienen que envidiar a los que se importan del extranjero, seña una vez por la guarda, avos y con hervor el caballo chumbiviscano acostumbrado a desfilir con arrogancia las insolencias del frío y, otras, el chusqueado fatigado y cansado como al lo dominara por completo el ambiente cálido en que vive.

Al frente del Instituto se encuentra la doctora Dolia Vidal de Mila quien entusiastamente se ha dedicado a la plausible tarea de mantener vivos los símbolos nacionales y contribuir a su conocimiento tanto en el territorio como en el extranjero. Secundan su labor en forma eficiente las señoras profesoras Tarcila de Villafra, Carmen de Luna, Mercedes de Jara, Rosa Fernández Álvarez, Adela Luna de Valentín y Teresa de Romero en las especialidades de corte y confección, trajes típicos, telares, bordados y artes decorativas.

Próximamente, en esta Capital, culminando propósitos largamente anhelados se presentará un desfile de vestidas inspiradas en las indígenas y una muestra de la textilera netamente cusqueña que produce. Es de desear que tenga el éxito y la acogida que merece toda vez que su labor es eminentemente permanente y por ello digna de estímulo y simpatía.

Anexo 14. Desfile de la "línea cuzqueña" en el Country Club de Lima (Revista Caretas, 1956).



Anexo 15. “Diferentes estilos de ponchos estilizados de los ponchos indígenas de las distintas regiones del departamento del Cuzco. Luce en el centro Miluska Bondrac Miss Peru 1964, acompañada por un grupo de finalistas de dicho concurso” (Vidal de Milla 1968)



PRINCESAS IMPERIALES

POR ALFONSINA BARRIONUEVO

Por primera vez en Lima, se dio a conocer la existencia de princesas indígenas, cuando una representante de la Hatun Aclla, Isabel Mamani, fue coronada por el Comandante en Jefe de la Guardia Republicana, General Torres, en la Plaza de Armas, el día 15 de mayo de 1958.

El movimiento indígena en el Perú ha alcanzado un nivel de conciencia que nunca antes se había alcanzado. En la actualidad, el movimiento indígena peruano se ha convertido en una fuerza política y social que exige ser tomada en cuenta por el Estado y la sociedad en general.

La gran importancia de las princesas indígenas, no solo por su valor histórico y cultural, sino por su papel activo en la vida social y política de su comunidad.

Algunos desafortunados por culpa de las medidas del ejército, han padecido, como en 1958, de hambre y enfermedades, lo que ha causado la muerte de muchas personas.



ISABEL MAMANI, coronada por el Comandante en Jefe de la Guardia Republicana, General Torres, el día 15 de mayo de 1958.



EL BELLO ROSTRO de Solana Quesu Mamani, coronada por el Comandante en Jefe de la Guardia Republicana, General Torres, el día 15 de mayo de 1958.



ISABEL MAMANI bailando tradicionalmente y con elegancia al Comandante en Jefe de la Guardia Republicana, General Torres, el día 15 de mayo de 1958.

Anexo 16. Reportaje sobre la elección de la *Hatun Aclla* (Alfonsina Barrionuevo en Revista Caretas 1958: 38, 39).



Anexo 17. Creación “Cao PV” (Carlos Vigil, 2016) y Creación con bordado *talqueado* (Meche Correa, 2013).



Anexo 18. Les modes chez Poiret par Georges Barbier en Culturas de moda.