



**unesco**

Centro  
Bajo los auspicios  
de UNESCO



**CRESPIAL**

Centro Regional  
para la Salvaguardia  
del Patrimonio Cultural Inmaterial  
de América Latina



**Así vestimos las mujeres**

# Tejido y Tradición en Incahuasi



**Así vestimos las mujeres**

# Tejido y Tradición en Incahuasi



El Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL) es un Centro Categoría 2, bajo el auspicio de la UNESCO y en el marco de la Convención UNESCO 2003 para la salvaguardia del Patrimonio cultural inmaterial (PCI) por lo cual cuenta con la autorización para utilizar el logo de UNESCO y el emblema de la Convención.

#### Así vestimos las mujeres. Tejido y tradición en Incahuasi

© Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina - CRESPIAL  
Av. Brasil Mz. A Lote 14, Urbanización Quispicanchis, Cusco. Cusco, Perú.  
Teléfono: +51 84 615477  
www.crespial.org

Primera edición, diciembre 2024

**Owan Lay González**  
Director general del CRESPIAL

**Soledad Mujica Bayly**  
Coordinación general

**Asociación de mujeres creativas y emprendedoras de Inkawasi (ASAMCEI)**  
Institución beneficiaria

**Ana Cecilia Manayay Calderón**  
Coordinación local

**Alejandra Tejada Ortíz y Angelina Huamán Carhuaricra**  
Producción/elaboración de texto base

**Jaime Vargas Luna**  
Corrección de estilo

**Antonio Rodríguez Romani**  
Fotografía

**Johan Orreaga Muñoz**  
Diseño y diagramación

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2024-13445  
ISBN 978-612-49787-8-4

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente publicación sin la autorización expresa del CRESPIAL.

Impreso en:  
**GRAFILUZ R&S S.A.C.**  
Pj. Miguel Valcarcel Mz. F Lote 5, Urb. San Francisco, Ate - Lima  
Diciembre - 2024

Tiraje: 2000 ejemplares

Esta publicación ha sido posible gracias al financiamiento de McKnight Foundation (<https://www.mcknight.org>) a través del Proyecto: "Mejorar las acciones y expresiones de diferentes artistas y organizaciones culturales a favor de la salvaguardia y difusión de su patrimonio vivo asociado al cuidado del medio ambiente y el cambio climático".

# ÍNDICE

<b>Presentación</b>	<b>10</b>
<b>Introducción</b>	<b>12</b>
<b>El tejido en telar de cintura</b>	<b>17</b>
Procesamiento de la lana	20
Esquila	24
Clasificación de la lana	29
Escarmenado	33
Hilado	33
Teñido	37
Las fuentes tintóreas	40
Urdido	44
El telar de cintura	49
Tejido	52
Técnicas de tejido	57
El aprendizaje textil	62
Iniciación en el hilado	64
Iniciación en el tejido	64
Conocimientos avanzados	72

<b>La vestimenta femenina</b>	<b>73</b>
El <i>anuku</i>	76
La <i>waćku</i>	77
Diseños de la faja	82
El <i>pullu</i>	86
La <i>lliklla</i>	91
La <i>kamsa</i>	95
Accesorios	102
<b>Epílogo</b>	<b>104</b>
<b>Referencias</b>	<b>105</b>



Distrito de Incahuasi, Ferreñafe.

# Presentación

Gracias a un acuerdo de cooperación firmado en diciembre de 2023, entre la Fundación McKnight y el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina - CRESPIAL, se ha implementado en nuestro país la iniciativa Fortalecimiento de las acciones y expresiones de artistas y organizaciones culturales en favor de la salvaguardia de su patrimonio vivo asociado al cuidado del medio ambiente y al cambio climático. Con esta iniciativa ambas instituciones nos unimos para contribuir a catalizar la creatividad, el poder y el liderazgo de artistas y portadores de cultura para promover un futuro más justo, creativo y abundante, donde las personas y el planeta prosperen.

En el marco de esta iniciativa se han desarrollado seis proyectos, dos en la costa del Pacífico, con población afroperuana, dos en los Andes y dos en la Amazonía, los cuatro con población indígena. Cada uno de estos proyectos se ha diseñado en conjunto con un colectivo o grupo de portadores de cultura, de acuerdo con su trayectoria y a su metodología de salvaguardia y gestión de su patrimonio, priorizando el ejercicio de los derechos culturales de las comunidades beneficiarias.

El ejercicio de los derechos culturales supone que cada persona tenga acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales, tenga derecho a contribuir a la vida cultural de su comunidad y de su país; así como a que sus prácticas, conocimientos y saberes sean reconocidos y protegidos jurídicamente. Es en este sentido que se orienta el trabajo del CRESPIAL.

El proyecto “Así vestimos las mujeres. Testimonios sobre la indumentaria tradicional de Incahuasi” fue impulsado por la Asociación de Mujeres Creativas y Emprendedoras de Inkawasi - ASAMCEI y responde al deseo de las tejedoras de registrar y difundir los conocimientos y saberes ancestrales asociados a su traje tradicional, una original mezcla de la tradición indígena y colonial, cuyo uso se ha mantenido a lo largo del tiempo, siendo uno de los

principales elementos generadores de identidad local. Agradecemos a las tejedoras integrantes de ASAMCEI por su valiosa iniciativa, así como a las especialistas Alejandra Tejada y Angelina Huamán, quienes facilitaron el proceso de investigación y registro.

Este registro recopila y describe las prendas que componen esta vestimenta, las técnicas con que son elaboradas, los diseños que las componen, entre otros. Con ello se busca aportar al fortalecimiento de la memoria colectiva y de los procesos de transmisión intergeneracional, además de visibilizar y reconocer el liderazgo de las tejedoras en la gestión de su patrimonio cultural.

La presente publicación es un esfuerzo por documentar y difundir un conjunto de originales conocimientos textiles practicados por las mujeres de Incahuasi, basados en el uso del telar de cintura de origen precolombino, y que forman parte de la milenaria, diversa y rica historia del tejido peruano. Por ello, el CRESPIAL expresa su enorme satisfacción por haber contribuido al desarrollo de este proyecto y reitera su agradecimiento a la Fundación McKnight.

**Owan Lay González**  
Director General  
CRESPIAL

# Introducción

La Comunidad Campesina Indígena San Pablo de Incahuasi es el centro del distrito homónimo. Se ubica en la sierra norte de la provincia de Ferreñafe, en el departamento de Lambayeque, en la vertiente occidental de la cordillera de los Andes. Ubicada sobre los 3,100 metros sobre el nivel del mar, la comunidad se extiende sobre terrenos que comprometen valles interandinos y cumbres del piso ecológico Suni (3,500 a 4,000 msnm). Esto le permite contar con zonas propicias para la agricultura de maíz, papa, trigo, cebada, olluco y oca, así como áreas propicias para la ganadería de ovinos y vacunos.

La historia cultural de esta comunidad es rica y compleja. Según diversos historiadores, el idioma quechua y otros elementos andinos habrían llegado a esta zona desde la costa y la sierra central durante el Horizonte medio y posteriormente, durante la expansión Inca, periodo en el que grupos de población Cañari, etnia originaria de lo que hoy es el sur de Ecuador, habrían sido relocalizados en la sierra de Lambayeque en condición de mitimaes, para consolidar el dominio de los gobernantes cuzqueños (Martínez, 2017). Como se sabe, los mitimaes fueron poblaciones trasladadas a una región distinta a la propia, con fines políticos y administrativos. Llevaban consigo su lengua y el conjunto de sus expresiones culturales.

Durante la conquista española, la población quedó bajo el control de encomenderos y caciques, instaurándose un nuevo orden de poder que, con el tiempo, evolucionaría hacia diversas formas de dominación. Primero, los indígenas debieron trabajar y tributar para los españoles a través de las encomiendas. Más tarde, con la creación de las reducciones, la población fue reorganizada en nuevos asentamientos bajo la vigilancia de las autoridades coloniales (Martínez, 2017).



Maritza Vilcabana y otras mujeres tejiendo en telar de cintura.

La fundación de la Comunidad Campesina de San Pablo de Incahuasi en el siglo XVIII significó un momento crucial en su historia. A través de pleitos ante los tribunales reales y la fundación del pueblo y el templo, la comunidad pudo defender sus derechos territoriales y evitar ser convertidos en yanaconas, condición que implicaba la obligación de trabajar para el patrón sin acceso a tierra propia ni movilidad. Sin embargo, no pudieron escapar completamente del control económico de los hacendados hasta la Reforma Agraria de 1969, cuando la comunidad recuperó parte de sus tierras y pudo liberarse del dominio de los latifundistas (Martínez, 2017).

A lo largo de su historia, los incahuasinos han resistido y se han adaptado a diversas influencias. Adoptaron nuevas prácticas y formas organizativas, como el sistema de mayordomías, que vincula el templo con los ayllus de la comunidad y el territorio. A la vez mantuvieron la estructura dual de la comunidad (*uran* y *unaq*), el sistema de fiestas fundamentado en el calendario agrícola, la lengua quechua y su original textilería.

El tejido y la vestimenta son dos elementos culturales que dan cuenta de la historia comunitaria y la identidad de sus pobladores, en particular de sus mujeres. En los últimos años, alrededor de ellos se ha producido un fenómeno de asociatividad que ha permitido a las mujeres aportar a la economía familiar y posicionarse como líderes que promueven la cultura local y gestionan sus derechos a través del tejido y su potencial comercial.

Una de las agrupaciones más activas de la comunidad es la Asociación de Mujeres Creativas y Emprendedoras de Inkawasi - ASAMCEI. Esta asociación, conformada por 15 familias, lleva una década realizando un trabajo de recuperación de la memoria colectiva asociada al tejido en telar de cintura y la vestimenta tradicional.

El presente documento sistematiza la información obtenida a través de entrevistas individuales y colectivas realizadas a 16 integrantes de ASAMCEI entre mayo y agosto de 2024. Estas entrevistas permitieron registrar y organizar la información acerca de las experiencias y los conocimientos compartidos por las artesanas en su continuo esfuerzo de recuperación de la memoria colectiva. Asimismo, se ha logrado registrar los saberes y prácticas asociados al proceso actual de producción textil e información de gran valor sobre las prendas que componen la indumentaria tradicional y su importancia para la comunidad.

Las entrevistas se aplicaron principalmente a integrantes mujeres de la asociación que tejen y visten el traje tradicional. Por las características de las asociadas, la mayoría de entrevistas se ha hecho a madres de familia sobre los 40 años.



Integrantes de ASAMCEI compartiendo una merienda durante la faena.

También se entrevistó a tres varones, esposos de las tejedoras y miembros de ASAMCEI, por considerarse que sus testimonios aportarían información complementaria sobre las costumbres locales.


El proceso de entrevistas fue guiado por la coordinadora local del proyecto, Ana Cecilia Manayay Calderón, líder de ASAMCEI y gran conocedora de la tradición textil local. Participaron en las entrevistas: Rosa de la Cruz Manayay, José Manuel García Huamán, Paula Manayay Purihuamán, Maritza Edith Vilcabana Purihuamán, Mercedes Calderón Manayay, María Magdalena Manayay Calderón, Josefina Purihuamán Manayay, Catalina Purihuamán Calderón, María Magdalena Calderón Manayay, Dorotea Calderón Manayay, Julia Manayay Sánchez, Rosa Luz Manayay Manayay, Martha Manayay Calderón, Miguel Ángel Manayay Calderón y Narciso Manayay Sánchez.

## El tejido en telar de cintura

En la Comunidad Campesina Indígena San Pablo de Incahuasi, las mujeres son portadoras de una larga tradición de tejido en telar de cintura, instrumento de origen prehispánico que tiene más 4,000 años de antigüedad. Los tejidos que se producen con este telar liviano y de fácil portabilidad en la actualidad son principalmente prendas de la vestimenta tradicional de las mujeres: el *anuku* (pollera), la *likilla* (manta pequeña), el *pullu* (manta) y la *waçku* (faja), las dos últimas empleadas también en procedimientos curativos de las dolencias comunes de los niños (susto, dolor de barriga, entre otros).

La textilería de Incahuasi es de gran antigüedad y mantiene aún algunos de los rasgos que distinguieron los textiles en épocas prehispánicas, como la producción de telas de cuatro orillos, además de la concepción andina del textil como un organismo vivo. De allí que no sea extraño que los nombres de los procedimientos para tejer y las partes del tejido remitan a la estructura y dinámica del cuerpo: hacer el *çakipay* es poner pies al tejido, hacer el *nawi* significa hacer los ojos, los *kiru* o dientes son los bordes, pasar el *upay* significa dotar de vida al tejido.

El proceso de producción textil sigue una cadena extensa, que se inicia con la crianza y esquila del ganado ovino, continúa con las labores de hilar, teñir, urdir y, finalmente, el tejido propiamente dicho. Las mujeres participan en cada una de estas etapas desde muy pequeñas, como parte de sus labores cotidianas, lo que hace del proceso de aprendizaje textil una experiencia continua a lo largo de sus vidas.



Maritza Vilcabana, Josefina Purihuamán, Mercedes Calderón, Julia Manayay, Paula Manayay, María Magdalena Calderón y Martha Manayay pastoreando e hilando.

El largo de la urdimbre del telar de cintura está determinado por las dimensiones de la prenda que se va a tejer.



# Procesamiento de la lana

La lana de oveja es el insumo tradicional de los tejidos de Incahuasi, es obtenida por las tejedoras de los rebaños que ellas mismas crían. Las mujeres reciben sus primeras ovejas de sus madres, como parte de su herencia, y de sus padrinos o familiares, como obsequio en momentos importantes del ciclo vital: el *aqcha rutuy* o corte de pelo y el *kidamyintu* o matrimonio. El vínculo de las tejedoras con sus rebaños es una parte esencial de la vida comunitaria, que refuerza la conexión entre el proceso textil y los rituales familiares.

A cada mujer le daba sus ovejitas su mamá, era como una herencia. Esa ovejita se criaba, luego ya se compraba ovejas traídas de otros lugares, sobre todo Merino. Antes teníamos ovejitas chusquitas, no había tantas ovejas blancas, había ovejas negras, marrones y sus lanitas eran ralas y entonces de allí le daban sus mamás uno y cuando terminaba, compraban otra oveja, pero mejorada para que pueda tener más lanas (Catalina Purihuamán Calderón, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

.....

**Las mujeres reciben sus primeras ovejas de sus madres, como parte de su herencia, y de sus padrinos o familiares.**

.....



Dorotea Calderón y Ana Cecilia Manayay pastoreando ovejas.



Ana Cecilia Manayay, María Magdalena Calderón y Julia Manayay clasificando la lana.

# Esquila

La crianza de las ovejas y las distintas etapas del procesamiento de la lana son actividades principalmente femeninas. La única etapa donde participan el esposo o los hijos es la esquila.

La primera esquila de la oveja se realiza cuando esta cumple seis meses. La lana obtenida, conocida como *uña millwa*, es débil; si se hilan hilos delgados, estos se romperán, y si se lleva a la cocción del tinte se ablandará rápidamente. Por tanto, la *uña millwa* no es apta para teñir ni para tejer la trama, solo se usa para hacer la urdimbre. En correlato, se cree que usarla para la trama puede ocasionar que en la siguiente esquila del mismo animal se obtenga lana de mala calidad. Cuando la *uña millwa* es negra, se hila para la urdimbre de *anukus*, *llikllas* y *pullus*, mientras que, si es blanca, se hila en hebras más gruesas para la elaboración de la urdimbre de *pununas* (frazadas).

Cuando la ovejita alcanza los seis meses recién se corta su primera lanita, le llamamos a eso *uña millwa*. Esta lanita es muy suavecita, es como algodoncito. Cuando por primera vez esquilamos la oveja, cuando la echamos, de su brazo y de sus piernitas la jalamos, para allá y para acá, y le hablamos, le decimos: *paqcha paqcha* para que tengas más lanas para la próxima y para que crezcas más ovejita (Dorotea Calderón Manayay, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

En la esquila participa toda la familia. El padre y los hijos mayores se encargan de echar a la oveja al piso y amarrarla con una *waska* (soga), mientras los niños sostienen la cabeza del animal y la mujer corta la lana con tijeras. Antes de esquilar, la mujer evita coger alimentos dulces, se cree que hacerlo dificultará el proceso de esquilado y la próxima producción de lana será grasosa.



Oveja Merino.

Esquilado de la oveja.



.....

**Tradicionalmente la esquila se realizaba en luna nueva pues se creía y aún cree que hacerlo durante otra fase lunar provoca que la lana se estropee y no pueda ser hilada.**

.....

Como un secreto dicen que para esquila la oveja no se debe coger comida, menos cosas dulces porque la mano queda dulce y cuando toca el animalito, su lana se pone como grasosa y la tijera no puede cortar. Y cuando cortamos, la lana ya no es igual, ya no la podemos hilar. Por eso no puede coger su mano dulce. Esto es como un secreto de las mamás (Martha Manayay Calderón, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

Las ovejas se esquilan, como máximo, dos veces al año, ya que necesitan al menos seis meses para regenerar su lana. Tradicionalmente la esquila se realizaba en luna nueva pues se creía y aún cree que hacerlo durante otra fase lunar provoca que la lana se estropee y no pueda ser hilada. Sin embargo, en la actualidad, algunas familias realizan el esquilado cualquier día del mes.

Cortamos la lana de la ovejita en cualquier época del año, hasta cuando hay lluvia podemos cortarle su lanita, pero hay que hacerle su ropita de telita para taparlo. Antes se cortaba en luna nueva, viendo la luna, cuando ya es *iti killa* ya lo cortan su lanita. Decían que si se corta en otro momento su lanita se pone feo y ya no se puede hilar. Así siempre decían, pero ahora ya cortan en cualquier luna (María Magdalena Calderón Manayay, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

## Clasificación de la lana

La lana esquilada se clasifica por su calidad, que depende de la parte del cuerpo del animal de donde se extrae. Así, del lomo se obtiene la mejor lana, que se emplea para los hilados más finos destinados al tejido de *anukus* y *wačkus*. De la cabeza y de la panza se obtiene lana de menor calidad, que se emplea para los hilados más gruesos, usados en el tejido de las *pununas*.

Una vez clasificada, la lana se lava con agua caliente para eliminar los aceites naturales de la oveja. Luego se lava con agua fría para eliminar cualquier suciedad o residuo. A continuación, se coloca sobre un tronco para que escurra y después sobre una manta, donde se deja secar.



Faena de lavado de lana.



Catalina Purihumán, Martha Manayay y Maritza Vilcabana clasificando la lana.



Preparación de la lana.

## Escarmenado

Cuando está completamente seca, la lana se coloca sobre una manta para ser escarmenada, un proceso manual delicado que consiste en tomar pequeñas porciones de lana y abrir o separar la fibra cuidadosamente con los dedos hasta lograr que adquiera una textura ligera y esponjosa.

La lana ya escarmenada se envuelve en la rueca y se cubre con un pañuelo o bolsa de plástico para protegerla del polvo o la lluvia y evitar así que se ensucie o arruine. Así dispuesta, recibe el nombre de *wanku*.

## Hilado

El hilado es una actividad realizada solo por mujeres. Aprender a hilar es fundamental en su proceso de socialización, ya que es indicio de sus virtudes para el trabajo. Es común, entonces, ver a las mujeres hilando en todo momento, especialmente mientras caminan, pues se considera que al caminar se hila mejor y más rápido.

Las mujeres en Incahuasi siempre están hilando, pero si una mujer está caminando y no hila dicen que es ociosa, que anda con su guitarra en la mano (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

En el proceso de hilado se identifican tres momentos:

1. Hilado: se transforma la lana en hilo. Según su grosor, se distinguen tres tipos de hilo: *mento* (grueso), para alforja (medio) y *lañu* (delgado).

.....

## En Incahuasi, las mujeres sujetan el huso por un extremo y lo hacen girar cuidadosamente con los dedos mientras, con la otra mano, añaden más lana.

.....

Las mujeres de Incahuasi tienen una técnica de hilado diferente a la de las mujeres del sur andino peruano. En los Andes del sur las mujeres sostienen el huso por la parte superior y lo hacen girar rápidamente dejándolo suspendido en el aire mientras lo alimentan con más lana. En Incahuasi, las mujeres sujetan el huso por un extremo y lo hacen girar cuidadosamente con los dedos mientras, con la otra mano, añaden más lana e impulsan la torsión con movimientos coordinados de los dedos.

2. Emparejado o *masachay*: consiste en retorcer dos hebras juntas para obtener un hilo más resistente. Este proceso se realiza con el hilo laño y medio. El primero se emplea para tejer *waçkus*, *llikllas*, *pullus* y *anukus*, mientras que el hilo medio se emplea para tejer alforjas, costales y *shapis* (poncho grande que llega hasta los tobillos).
3. Elaboración de madejas: el hilo se envuelve alrededor de dos estacas o *takarpu* y se arman las madejas. Así se evita que el hilo se enrede y a la vez se mantiene su textura. De esta manera queda preparado para teñirse.

Los instrumentos principales para hilar en Incahuasi son la *qalla* (rueca) y el *shukshu* (huso). Una característica especial de este último es su forma, que lleva al centro un *paçitan* o nudo que actúa de contrapeso, facilitando la rotación del huso y la torsión del hilo. En el hilado rara vez utilizan *piruros* o contrapesos; se recurre a ellos si el *paçitan* no proporciona el peso suficiente para que el huso gire correctamente.



Catalina Purihumán hilando con la técnica de Incahuasi.

En esos casos, se improvisa un *piruro* con un pequeño palo de saúco (*Sambucus peruviana*) o chilca (*Baccharis latifolia*), que se desecha una vez que se ha acumulado suficiente hilo en el huso y ya no se requiere el contrapeso de un accesorio. Si al hilar, el dedo de la tejedora está muy seco y no manipula bien el huso, se humecta con las hojas de la planta conocida localmente como *napa chilquita*, que produce una sustancia viscosa.

Los instrumentos del hilado se fabrican con ramas de árboles locales, conocidos por su resistencia y textura especial, que crecen en las montañas o jalca a unas seis horas del pueblo de Incahuasi. Para la *qalla* se emplean *palowanca*, *qarwakushpi* y *suso*, mientras que el *shukshu* se elabora con ramas de *suso*, *sigues* y *yuraq qiru*.

Antiguamente, los abuelos y esposos se encargaban de conseguir estas ramas y elaborar los instrumentos. En la actualidad, hay pobladores dedicados a manufacturarlos y se venden en los mercados locales.



## Teñido

Si bien las lanas sintéticas son utilizadas hace muchos años, los conocimientos textiles tradicionales desarrollaron un amplio dominio del teñido con insumos orgánicos. El teñido con tintes naturales que hoy se aplica es resultado de la revitalización de saberes ancestrales, llevada a cabo por las asociaciones de mujeres de la comunidad. Así, en la vestimenta tradicional actual se combina lana de oveja teñida con tintes naturales y sin teñir con la fibra sintética, apreciada por su amplia gama de colores vibrantes y brillantes, que resultan muy atractivos.

Empezamos a teñir recolectando plantas y recordando, decíamos, por ejemplo, chilca tiñe y una de nuestras socias para que pueda teñir se fue a su casa y al costado de su casa había una planta de chilca y de allí la tomó y la hirvió con su hilo y dice que no tiñó nada, se quedó igual, no se pintó. Así otro día cuando nos reunimos ella comentó, “parece que la chilca no tiñe”, pero no, una de las socias que recordaba como teñían antes nos dijo que cualquier chilca no tiñe, que solo tiñen las chilcas que hay en las jalcas -en las montañas, las partes altas de Incahuasi- pero que para que tiñan hay que recogerlas cuando hay lluvias, cuando hay páramo, porque solo cuando hay llovizna sus hojitas se ponen *rakâ* [costra de color negro que cubre la hoja], allí recién tiñe. Entonces, no es cualquier planta, cualquier hojita coges y tiñe. Para el resto de plantas no importa el tiempo (María Magdalena Calderón Manayay y Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

El proceso de teñido consta de tres etapas:

1. **Cocción:** las plantas se llevan a cocción en agua para extraer el tinte por un periodo de 40 minutos. Salvo el caso de las semillas, que deben molerse, el resto de insumos tintóreos no requiere procesamiento previo.



Martha Manayay preparando el fuego para el teñido con plantas tintóreas.

**2. Inmersión:** las madejas de lana se introducen en el agua hirviendo y se remueven constantemente durante 30 minutos aproximadamente o hasta que rompa nuevamente el hervor. Es esencial no exceder este tiempo, ya que la lana podría "cocinarse", lo que la debilitaría y haría inservible para el tejido.



Inmersión de madejas en el tinte.

**3. Enjuague y secado:** una vez retiradas del tinte, las madejas se enjuagan tres a cuatro veces con agua fría y se dejan secar al aire libre.

Aunque es poco frecuente, la *millwa* o fibra sin hilar también puede teñirse. Se introduce a la cocción después de las madejas de lana, para aprovechar el tinte. La *millwa* puede hervir más tiempo pues no hay temor de que se debilita en la cocción. Teñir la fibra sin hilar es excepcional porque la lana en este estado retiene los residuos de las plantas tintóreas cocidas, lo que complica el hilado.



Josefina Purihuamán poniendo la lana a secar.

# Las fuentes tintóreas

Para el teñido, las mujeres recolectan cinco tipos de plantas de las zonas altas de Incahuasi: chilca, *qalwinchu*, raíz o *çupita*, *rumipa shapran* o barba de piedra (*Usnea amblyoclada*) y andanga (*Lomatia hirsuta*). No existen condiciones climatológicas o épocas del año específicas para su recolección, salvo en el caso de la chilca, que debe ser recolectada cuando hay lluvia y neblina, es decir, entre noviembre y marzo.



Estas plantas permiten obtener cinco colores principales: celeste, amarillo, ocre, marrón y rosado. De cada color se logran entre dos y tres tonalidades, según la cantidad de veces que se reutilice el tinte. Así, de la primera agua (primer uso del tinte) se obtiene el color más intenso, mientras que de la segunda y tercera agua (segundo y tercer uso del tinte) se obtienen tonalidades más claras.

Además de estos cinco colores y sus respectivas tonalidades, se pueden obtener dos tonos de verde: oscuro y claro. El verde oscuro se logra tiñendo con chilca lana de color blanco opaco, mientras que el verde claro se consigue tiñendo primero con chilca y luego con *qalwinchu*.

**Tabla 1.**  
**Fuentes tintóreas**

Nombre local	Tipo	Partes tintóreas	Tiempo de cocción de lana	Color	Tonalidades posibles
Chilca	Planta	Hojas	30 minutos	Celeste	3
Qalwinchu	Planta	Toda la planta	30 minutos	Amarillo	3
Barba de piedra	Liquen	Hierbas	Hasta romper el hervor	Ocre	3
Andanga	Planta	Semillas flores y corteza	Hasta romper el hervor	Marrón	3
Raíz	Planta	Toda la planta	Hasta romper el hervor	Rosado	2



Mercedes Calderón recolectando plantas tintóreas.

# Urdido

El proceso del tejido se inicia con la elaboración de la urdimbre o estructura textil. La urdimbre define la dimensión del textil y los diseños que llevará. El tipo de urdido realizado en Incahuasi es en forma de ocho, a una, dos y tres capas, cada capa significa un hilo más. Una particularidad de Incahuasi es que las capas se arman de forma simultánea, es decir, las mujeres urden con dos o tres hilos a la vez, mientras que, en otras tradiciones textiles, las capas o hilos se agregan progresivamente.

El número de capas se asocia con la técnica y los efectos que se quiere producir en el tejido. Así, los tejidos llanos (mono color o con listas de colores) se urden a una capa; esta urdimbre se usa para tejer *anukus* y *pullus*. Los tejidos con efecto de jaspeado (*pantumi*) o motivos *turish* requieren un urdido a dos capas. Lo mismo sucede con lo tejidos que llevan diseño o *akray*, cuya urdimbre tiene dos o tres capas. Cuantas más capas tiene un tejido, mayor es el grado de complejidad del mismo, es decir, representa un mayor reto técnico para la tejedora.



Julia Manayay y Ana Cecilia Manayay seleccionando lanas para urdir.

Entre las estructuras textiles más complejas para las tejedoras destacan las *llikllas* y fajas. En las primeras, la dificultad radica en aprender la lógica del contraste de colores. En las fajas, cuyo elemento distintivo son los diseños, el reto principal es ordenar las capas y los colores para crear formas precisas.

Lo más difícil es el urdido del poncho y manta, lo difícil es la combinación de colores, hay que estar bien concentrada para lograr una buena combinación. Las fajas también son difíciles de urdir. Las fajas hay que urdir contadito, cuántas hebras entra para el diseño. Si uno se confunde, ya no sale el diseño, doble tiene que urdir y vuelta tiene que escoger cuantos diseños va hacer. Uno que no sabe hacer faja, no puede urdir (Ana Cecilia Manayay, comunicación personal, 27 de abril de 2024).

Para calcular la longitud de la urdimbre de una prenda, las tejedoras utilizan la *awana* medida. Esta es un cordón en el que registran las medidas de las prendas de la familia con nudos e hilos de distintos colores que corresponden a una u otra prenda y a cada miembro de la familia.

La *awana* medida es un hilo grueso como un cordel. Nosotras ya sabemos cuál es para adulto, cuál es para niños, allí ya tenemos la medida. Tenemos igualito para pullu, para faja, para manta. Para hacer poncho, por ejemplo, es más largo y las mantas son más pequeñas (Rosa Luz Manayay Manayay, comunicación personal, 29 de agosto de 2024).

.....

**Lo más difícil es el urdido del poncho y manta, lo difícil es la combinación de colores, hay que estar bien concentrada para lograr una buena combinación.**

.....

Para armar la urdimbre para el telar de cintura se utilizan estacas dispuestas en forma de zigzag. La distancia entre estacas no puede ser mayor a la longitud de los brazos extendidos de la tejedora, así ella podrá armar urdir sin ayuda.

El dispositivo para urdir es el que se observa en la foto de la siguiente página: las estacas 1, 2 y 3 forman los ejes alrededor de los cuales se pasa el hilo para construir la urdimbre, mientras que la estaca A (*takarpu upay*) funciona como apoyo para realizar el cruce de hilos.

Para las tejedoras, el cruce de hilos es la parte primordial del urdido pues sin este no se puede tejer. Su importancia se evidencia en el nombre que recibe: *upay*, que se traduce como aliento vital o soplo de vida.

De allí que, al retirar la urdimbre de las estacas para armar el telar, las tejedoras pongan especial atención en resguardar el *upay* enlazándolo con un hilo que recibe el nombre de *upay aypana*. Este hilo mantiene el *upay* hasta terminar el tejido.

Otro elemento esencial del urdido es el *çîçî*. Estos son cordones que se atan a la primera y última estaca y que en cada pasada son enlazados por el hilo de la urdimbre, de tal modo que, al retirar la urdimbre de las estacas para montar el telar, esta queda sujeta a los *çîçî*.

Los *çîçî* facilitan también el montaje del telar pues permiten sujetar la urdimbre a los *kunkallpus* o enjulios (maderos fijos). Para fijarla se emplea un cordón denominado *çîwco*. Tanto los *çîçî* como los *çîwco* son cordones a los que se les aplica una torsión especial para darles la resistencia necesaria para soportar los movimientos de la acción de tejer.



Mercedes Calderón realizando el urdido.



Ana Cecilia Manayay tejiendo un pullu.



## El telar de cintura

El telar de cintura es un instrumento sencillo pero eficiente, compuesto por dos *kunkallpu* dispuestos horizontalmente en los extremos superior e inferior, a los cuales se sujeta la urdimbre. El *kunkallpu* superior se ata con una *waska* o sogá a un punto fijo, como un tronco o una estaca, mientras que el madero inferior se amarra con una banda llamada *awana aprikuna* a la cintura de la tejedora, haciéndola parte del instrumento, pues con su cuerpo regulará la tensión de la urdimbre.

El telar de cintura cuenta además con otros componentes principales:

- El *tumpi*, es una vara circular que controla que la prenda se mantenga de un mismo ancho a lo largo de todo el tejido. Solo se emplea en prendas mayores de quince centímetros.
- El *mini pallana*, vara delgada a la que se envuelve el hilo para tejer la trama.



Mano sujetando la kallwa.

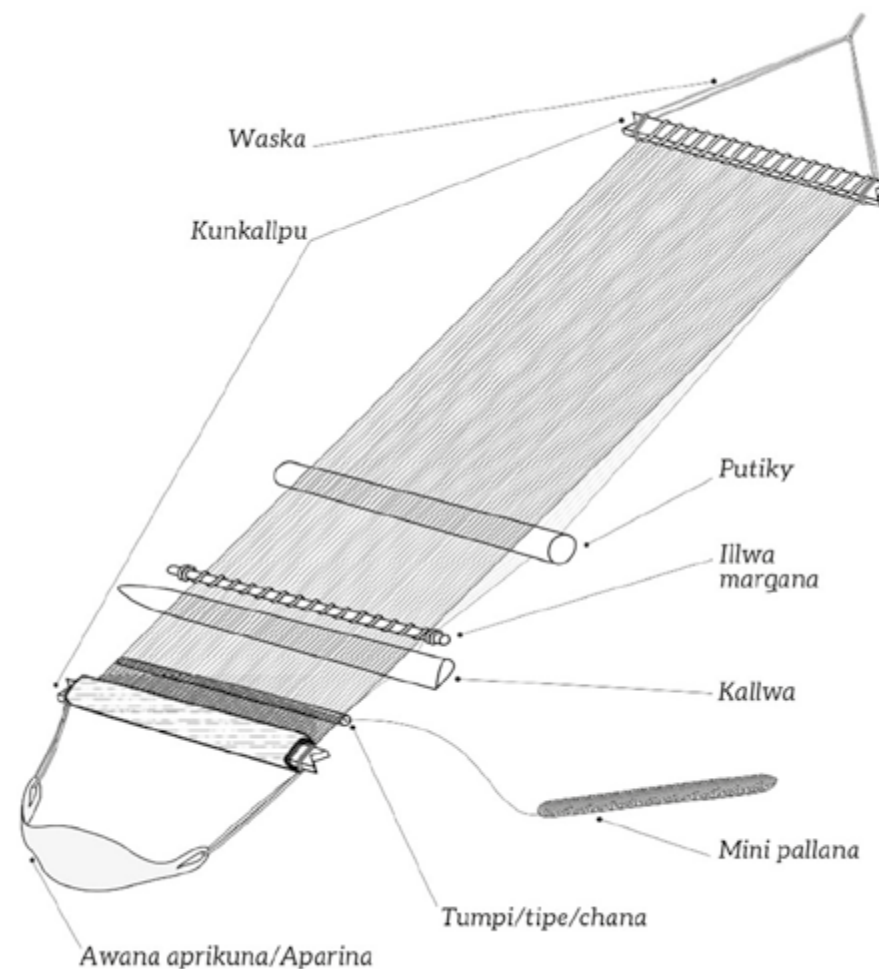
- La *illwa marqana*, que consiste en una vara fina y circular a la que se atan los hilos pares de la urdimbre mediante un cordel. Al tirar hacia arriba la *illwa marqana*, se separan los hilos de la urdimbre y se abre el espacio por el cual pasa el *mini pallana*. Dependiendo de la técnica y el diseño del tejido, puede emplearse más *illwas* complementarias.
- El *putki* o *putiky* es una vara circular que se coloca en el cruce de hilos, facilitando bajar los hilos controlados por la *illwa marqana*, y así cerrar la trama.
- La *kallwa* es una vara biselada que se emplea para prensar los hilos recién tramados e integrarlos al tejido.

Además, es importante mencionar el *shukshu* (huso), elemento de apoyo que se emplea para seleccionar y apartar los hilos que conforman los diseños en el tejido a dos y tres capas.

El telar de cintura, debido a su diseño adaptado al cuerpo humano, no permite la producción de telas de grandes dimensiones. Sin embargo, las tejedoras superan esta limitación uniendo varios paños para crear piezas de gran formato como el *anuku*, el poncho, el *pullu* y la *pununa*, entre otros. En Incahuasi se utilizan cuatro tamaños de telares, cada uno asociado a las prendas que permiten tejer:

- Telar para faja: el *kunkallpu* mide aproximadamente 30 centímetros.
- Telar para *liklla* y *pullu*: el *kunkallpu* mide aproximadamente 40 centímetros.
- Telar para poncho: el *kunkallpu* mide aproximadamente 47 centímetros.
- Telar para *anuku*: el *kunkallpu* mide entre 50 y 55 centímetros.

Principales componentes del telar de cintura



Nota. Equipo de Materiales para la EIB Lambayeque (2022, p.46)

# Tejido

Para las tejedoras de Incahuasi, el textil es un ser al que se da vida a lo largo del proceso de tejido. Durante este, el textil pasa por tres momentos fundamentales en los que adquiere su forma y esencia.

Mi mamá me enseñó que el tejido es como un ser humano. Para iniciar le ponemos su *çakipay* (ponerle sus pies), en su centro tiene su *upay* (aliento de vida), a los costados le hacemos sus *kirus* (dientes) y para finalizar le hacemos su *nawi* (ojo) (Ana Cecilia Manayay Caladerón, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

## 1. Hacer el *çakipay* (ordenar los hilos)

El tejido propiamente dicho se inicia con el *çakipay*, que consiste en tensar y ordenar los hilos del telar para definir el ancho de la prenda. Las mujeres llaman a este procedimiento “poner pies al tejido”.



Haciendo *çakipay*.

## 2. Pasar el *upay* (aliento de vida)

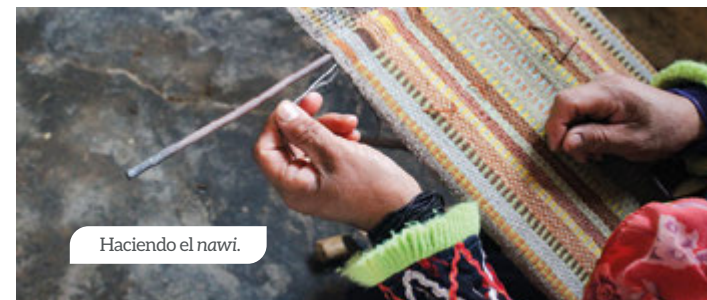
El acto de tejer consiste en subir y bajar los hilos de la urdimbre para realizar el tramado. Esta acción consta de dos movimientos: el primero, tirar hacia arriba la *illawa marqana* para separar los hilos de la urdimbre y generar el corredor por donde pasa el *mini pallana* con el hilo de la trama; el segundo, empujar los hilos de la urdimbre, con ayuda del *putki* para cerrar la trama. Las mujeres se refieren a subir y bajar los hilos como “pasar el *upay*” que significa también dar aliento de vida al tejido.



Paula Manayay pasando *upay*.

## 3. Hacer el *nawi* (ojo)

Es la técnica de finalización, que permite lograr un tejido de cuatro orillos o bordes cerrados, que no requieren corte de hilos. Esto significa que los tejidos se emplean tal y como salen del telar; es decir, se tejen prendas acabadas lo más perfectamente posible, a la manera de la tradición prehispánica.



Haciendo el *nawi*.

.....

Cuando el *mini pallana* ya no puede atravesar la urdimbre, recién se retira el *upay aypana*, tal como se retira el cordón umbilical de un recién nacido.

.....

Para lograr un tejido de cuatro orillos, cuando quedan aproximadamente cuarenta centímetros para el tramo final, se voltea el telar y se tejen unos cinco centímetros de seis carreras de *crispay* o falsa trama. Luego se regresa el telar a su posición inicial y se teje hasta que ya no pueda pasar el *mini pallana*. A partir de aquí la trama se teje con una aguja, hasta unir los dos tramos tejidos y hacer el *nawinta tukchiy* que significa “terminar el ojo del tejido”. A lo largo del proceso, el *upay aypana* se ha mantenido intacto para proteger el cruce de hilos, núcleo vital del tejido. Cuando el *mini pallana* ya no puede atravesar la urdimbre, recién se retira el *upay aypana*, tal como se retira el cordón umbilical de un recién nacido.

El final del tejido es considerado una de las partes más complejas del proceso textil pues requiere mucha habilidad y destreza. En Incahuasi, solo algunas mujeres alcanzan este conocimiento.





Josefina Purihuamán tejiendo una faja.



## Técnicas de tejido

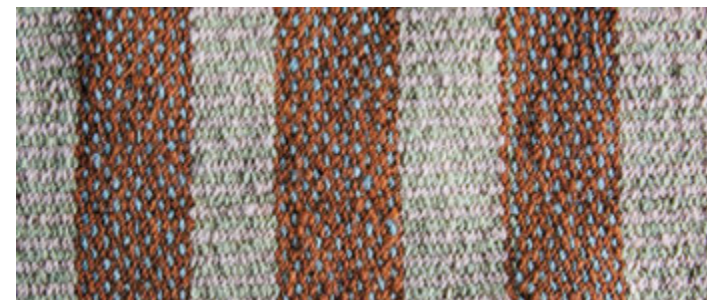
En Incahuasi se emplean diversas técnicas de tejido faz de urdimbre:

### 1. Tejido llano

La técnica más simple presenta una estructura urdida a una capa. Es característico de las prendas de un solo color y con listas de colores, como el *anuku*, la *lliklla* y el *pullu*.

### 2. Pantumi

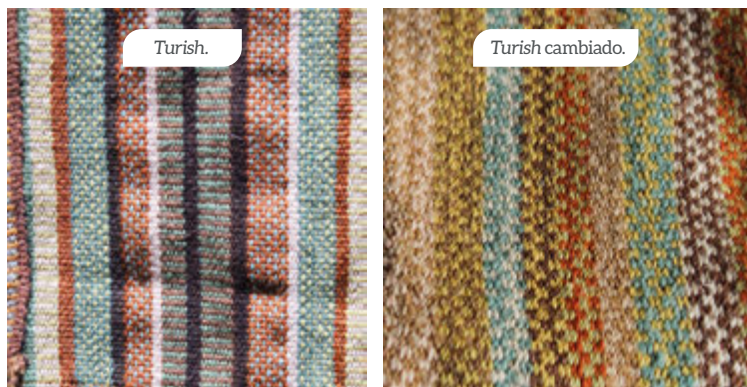
Produce un efecto jaspeado en ambas caras del tejido. Antiguamente, esta técnica se utilizaba en los orillos de los ponchos y ahora se aplica en algunas fajas. El tipo de urdimbre que se requiere para tejer el *pantumi* es considerado el más complejo.



### 3. Turish

Produce líneas horizontales (*turish*) y patrones ajedrezados (*turish cambiado*) visibles en ambas caras de tejido. Estos motivos son característicos de las alforjas de los varones, aunque también pueden tejerse en fajas, prendas en las que aparecen como un elemento secundario en el espacio textil. Corresponde señalar que las mujeres no consideran diseño a los motivos *turish*,

porque su técnica es similar a la del tejido llano, es decir, los motivos se programan en la urdimbre y no requieren aplicar técnicas de selección y conteo de hilos.



En el pasado, el *turish* era el motivo principal de las alforjas y las jergas que se colocaban a los animales de carga. Asimismo, era un diseño común de las *kamsas* (blusas) de las mujeres.

Antiguamente *turish* se utilizaba en las alforjas y las jergas para los caballos. Mayormente se hacía el *turish* de color blanco y negro. Las alforjas las usaban los hombres para llevar su fiambre. También se hacían alforjas grandes, como costales, eso se usaba para los caballos y burros en las cosechas de papa y oca. El *turish* también se hacía en las blusas. Las blusas eran antiguamente de color entero, como negro, color rosado, verde, así teñidos. En esa época se empleaba el *turish* para las blusas (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 20 de agosto de 2024).

La técnica de tejido *turish* corresponde a aquella conocida como peinecillo con color en fila y con color intercalado. Diversos estudios arqueológicos y etnográficos sugieren que esta técnica estaría relacionada a tareas productivas, como el intercambio de productos agrícolas entre las distintas zonas ecológicas (Arnold y Espejo, 2013).

#### 4. Técnicas de selección y conteo de hilos o *akray*

Estas técnicas generan diseños geométricos y figurativos que son característicos de las fajas. Existen dos formas de realizar la selección y conteo: con *illwa* y manualmente. Las formas de selección y conteo determinan el tipo de diseño a realizar y tienen efectos distintos en la tela.



##### a. *Akray* con apoyo de *illwas*

Es considerada la técnica más antigua y produce diseños geométricos visibles solo en un lado de la faja (al otro lado se ve el tejido *turish*). La mayoría de ellos corresponde con los diseños más tradicionales (rosas, *qinku*, *llikllayqu*, *tapoyo* de caballo, entre otros), otros corresponden con creaciones recientes (*wallqa waçku*, *murú rapra waçku*, *tuktu waçku*, entre otros). Comparada con las otras técnicas *akray*, resulta de menor complejidad, pero mantiene una composición precisa que dota de simetría y ritmo visual a las piezas.



**b. Akray manual I**

Se empezó a tejer en la década de 1980. Produce diseños geométricos visibles a ambas caras del tejido, algunos de ellos son nuevas versiones de diseños antiguos mientras que otros son creaciones recientes (espiga de cebada, espiga de trigo, pepa de aliso, entre otros). Esta técnica representa un mayor grado de complejidad que la anterior.



**c. Akray manual II**

Se empezó a emplear en la década del 2000. Introduce una diversificación en la técnica de tejido que permite la realización de trazos curvilíneos y con ello la creación de imágenes más complejas, como animales, aves y símbolos. Los diseños parecen tener una carácter narrativo mostrando elementos de la vida cotidiana o relacionados con las tradiciones y costumbres. Esta técnica es considerada la más compleja de todas. Si se comparan piezas tejidas con akray manual I y II, las segundas presentan menos relieves y porosidad.



**Tabla 2.**  
**Técnicas de tejido.**

Técnica	Urdimbre	Diseños	Características	Prendas
Tejido llano	Urdido a una capa	Listas de colores o shuyu	Visibles a dos caras	Mantas, ponchos y fajas
Pantumi	Urdido a dos capas	Efecto jaspeado	Visibles a dos caras	Fajas y ponchos
Turish	Urdido a dos capas	Líneas horizontales (turish) y motivos ajedrezados (turish combinado)	Visible a dos caras	Fajas y alforjas
Akray con apoyo de illwas	Urdido a dos capas	Diseños geométricos	Visible a una cara	Fajas
Akray manual I	Urdido a dos capas	Diseños geométricos	Visible a dos caras	Fajas
Akray manual II	Urdido a dos capas y tres capas	Diseños geométricos y figurativos	Visible a dos caras	Fajas

# El aprendizaje textil

El aprendizaje textil en la comunidad de Incahuasi comienza en la infancia, cuando las niñas aprenden a hilar y tejer de la mano de sus madres y abuelas. Este conocimiento, transmitido de generación en generación, está acompañado de ritos íntimos que guían y celebran los primeros pasos de la niña en el arte de tejer.

Antiguamente algunas mamás, con los nervios de los ganados, de la vaca, le daban suaves golpes en las manos a las niñas, para que puedan tejer fuerte, tejer e hilar bonito. Mientras le daban los golpecitos les hablaban a las manos: tiene que tejer bonito fuerte, tiene que tejer e hilar (Dorotea Calderón Manayay, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

Cuando las niñas inician a hilar a veces tuercen mucho el hilo y se enrosca, nosotros le llamamos a eso *chirqu*, pero eso no se debe hacer. Para que la niña tuerza bien el hilo, las mamás, le hincan suavemente sus dedos, con la punta del *shukshu* le hincaban para que no teja así, porque cuando hila *chirqu* se rompe (Paula Manayay Purihuamán, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

.....

**Antiguamente algunas mamás, con los nervios de los ganados, de la vaca, le daban suaves golpes en las manos a las niñas, para que puedan tejer fuerte, tejer e hilar bonito.**

.....

Maritza Vilcabana enseñando a hilar a su hija Yaritza Sánchez.



## Iniciación en el hilado

Las niñas empiezan a hilar tempranamente, alrededor de los cinco años. A esa edad, reciben su primer *wanku* (lana envuelta alrededor de la rueca) y un *shukshu* (huso), con el hilado ya iniciado por sus madres o abuelas. Conforme adquieren más destreza, las niñas son capaces de hilar el *mento*, hilo grueso que se utiliza para tejer frazadas. Alrededor de los diez años, pueden hilar el *lañu*, hilo fino para tejer prendas más delicadas como las *wačkus*, *llikllas* y *pullus*.

## Iniciación en el tejido

El primer tipo de tejido que aprenden es el llano, la técnica más básica, con la que confeccionan frazadas pequeñas. Esta habilidad les permitirá luego tejer prendas más complejas, como el *anuku* y el *pullu*, en los que la combinación de colores añade un desafío adicional.

La primera vez que urdes una manta es un poco difícil, tienes que tener otra manta para guiarte. Así, mirando, aprendes a hacer las combinaciones sola. Cuando aprendes solo tienes que tener hilos y ya a tu gusto combinas (Martha Manayay Calderón, comunicación personal, 29 de agosto de 2024).



Maritza Vilcabana torciendo el hilo.



*Llullas con telas picadas.*



.....

## Este conocimiento les abre las puertas para aprender técnicas más complejas, como el tejido de fajas con diseños geométricos o figurativos. No obstante, no todas las mujeres llegan a dominar la técnica de las fajas.

.....

Después de dominar el tejido llano, las niñas aprenden a crear los diseños *turish* y *pantumi*, esenciales para la confección de ponchos y alforjas que usan los varones. Este conocimiento les abre las puertas para aprender técnicas más complejas, como el tejido de fajas con diseños geométricos o figurativos. No obstante, no todas las mujeres llegan a dominar la técnica de las fajas, por lo que a menudo dependen de otras tejedoras de la familia o del intercambio de productos para obtenerlas.

Antes, no todas las mujeres sabían tejer fajas, entonces una o dos tejían fajas. Las que más sabían tejer diseños, hacían más fajas y se vestían bonito, con sus fajas, se lucían. Las que no tejían, compraban las fajas. Con plata no compraban, la cambiaban con lana, o lo hacían su hilado, lana le daban para que lo hilen y a cambio le daban su faja. También cambiaban con cuy y pollitos... Hay algunas que tejen fajas y no tienen tantos animales y a veces cambian con pollito o por un queso, así cambian por una faja (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

Yo no tejo fajas, no había tiempo para aprender, tenía que ir a pastear las ovejas y así no aprendí a tejer fajas. Yo no podía, tenía que ir lejos de mi casa para pastorear las ovejas, tenía que andar detrás de las ovejas. Eso sí, siempre estaba hilando

para tener hilos para tejer mi *cama* [frazada], mi *pullu*; lo que no sabía tejer era fajas. Para que me tejan mi faja, mi mamá cambiaba con lana de oveja su faja a mis tías o primas que sí tejían (Dorotea Calderón Manayay, comunicación personal, 28 de mayo de 2024).

En mi familia todas las mujeres tejemos. Yo aprendí a tejer desde pequeña la *lliklla*, faja, pero no recuerdo la edad. Lo primero que aprendí fue a tejer *turish* de dos colores, de allí tejí una faja con diseños de rosas y de allí poco a poco aprendí y tejí faja con diseños *qinku*. Hay varios diseños: cruz *qinku*, *llikllayqu* y rosas, eso conozco y sé tejer (Paula Manayay Purihuamán, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

Aprendí a tejer a los 14 y 15 años, pero no sé tejer faja. Mis hermanas si tejen, ellas me preparan las urdimbres y las *illwas* para que teja, pero por si sola no sé. Yo solo tejo, mantas, *llikllas*, *anukus*, camas. Mis hermanas me ayudan para tejer las fajas, o les hago cambio, yo tejo cama para mi hermana y ella me teje mi faja (Maritza Edith Vilcabana Purihuamán, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

En los últimos tiempos, el tejido de fajas ha comenzado a enseñarse en las escuelas de Incahuasi, dentro del curso de Educación para el Trabajo, lo que está facilitando que más niñas aprendan esta técnica ancestral.

Ahora recién todas muchachas tejen fajas, las mayores no, porque antes no tejían, tejen sus mantas, los ponchos de sus esposos, pero las fajas no tejían todas. Ahora las muchachas todas tejen, lo hacen en el colegio, en Educación para el Trabajo. Las chicas son creativas y sacan diferentes diseños. Ahora hay más variedad de diseños, ahora sacan diseños de internet, de tik tok, yo también, ahora saco nuevos diseños (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 27 de abril de 2024).



Proceso de tejido de faja con técnica akray manual.

## Conocimientos avanzados

Al igual que en el caso de las fajas, no todas las mujeres llegan a dominar la técnica de terminación de tejidos de cuatro orillos por ser de gran dificultad. Debido a ello dependen de otras tejedoras de la familia para que las apoyen en esta parte del proceso.

A diferencia de las fajas, la técnica del *nawi* (terminación del tejido) está cada vez menos presente en las nuevas generaciones. Aunque sigue siendo una habilidad valiosa, su enseñanza es menos común hoy en día.

Yo no sé hacer *nawi*. Si tengo que hacer *nawi*, mi familiar me ayudará, yo no sé hacer, pero no corto, hago más larguita su urdimbre de mis tejidos para no cortar la tela. Mi mamá tampoco sabe hacer *nawi*, por eso seguro no aprendí. A ella le ayudaba a terminar *nawi* su tía. Antes siempre se hacía el *nawi*, los antepasados siempre hacían el *nawi*, ellos decían que si cortamos te vuelves perezoso (Rosa Luz Manayay Manayay, comunicación personal, 29 de agosto de 2024).

Si bien el dominio del *nawi* no es común, los textiles no se cortan. Al igual que en el pasado, las mujeres siguen produciendo telas que al retirarse del telar ya tienen un uso pues están concebidas como prendas. Para no cortar la prenda, las mujeres que dominan la técnica hacen las urdimbres unos centímetros más largas y las cortan al terminar el tejido, luego de ello se cose el borde a mano o a máquina.

Solo una vez terminé el *nawi*. Aprendí de mi abuelita. Ella decía que tengo que terminar el *nawi* de mi tejido, si no me acostumbro a ser ociosa, pero es muy difícil por eso no hago. Si quiero hacer *nawi*, entonces le pido a mi prima, pero no corto el tejido, hago las urdimbres largas para cortarlas (Martha Manayay Calderón, comunicación personal, 29 de agosto de 2024).

## La vestimenta femenina

La textilería de Incahuasi se manifiesta con mayor vitalidad en la vestimenta tradicional femenina, la cual tiene como antecedente el anaco prehispánico. Esta prenda consistía en una amplia y larga túnica negra que se ceñía a la cintura con una faja a la que se sumaba, entre otras prendas, una manta. Castañeda (1981) señala que en el norte del Perú, el anaco fue adaptado como falda.

La vestimenta de la mujer de Incahuasi está compuesta por prendas de indudable origen prehispánico, como el *wačku* o faja que usan en la cintura y el *pullu* o manta que cubre sus espaldas. Se suman prendas de origen colonial, como la *kamsa* o blusa con mangas y la amplia falda negra, nombrada como la antigua vestimenta prehispánica: *anuku*.

Hoy en día, casi todas las piezas que conforman esta indumentaria siguen siendo elaboradas con la *awana* o el telar de cintura. La única prenda que no se teje con este instrumento es la blusa, que se cose con telas floreadas y de cuadros.

La vestimenta tradicional acompaña a las mujeres a lo largo de toda su vida, tanto en su rutina diaria como en ocasiones festivas. Además de cumplir un propósito práctico como abrigo o adorno, esta indumentaria está íntimamente relacionada con la identidad y la memoria colectiva. Los vibrantes colores de prendas como el *pullu*, la *lliklla* y la *kamsa* se erigen como símbolos identitarios que las distinguen de los pobladores de otras comunidades; mientras que los diseños del *wačku* evocan antiguas creencias y preservan conocimientos, saberes y sentidos atribuidos a los ancestros. Así, los nombres de los elementos que componen el espacio textil darían cuenta de la concepción del tejido como ser vivo, con dientes (*kiru*), cuerpo (*kwirpuy*) y crías (*shuyu*).



Julia Manayay vistiendo traje tradicional contemporáneo.



Yaritza Sánchez luciendo su faja con diseño rosas.



## El *anuku*

Es una falda negra que descende hasta los tobillos. Está confeccionada con dos *kayus* o telas tejidas en telar de cintura que se unen mediante costura a mano o a máquina. Esta falda presenta numerosos *sipo* o pliegues en la cintura, que le confieren una forma acampanada, llamada vuelo por las mujeres. Se asegura al cuerpo de la mujer con una faja de gran longitud y considerable anchura, cosida sobre los pliegues como una pretina. Una característica distintiva de los bordes inferiores de la falda es la técnica de terminación llamada *anuku çakinta away* (poner pies al *anuku*) que consiste en tejer, con hilos de color vibrante, un borde redondeado a manera de basta.

En Incahuasi era usual que la mujer embarazada descosiera un *anuku* (para el caso de las mujeres) o un *pullu* (para el caso de los varones) en desuso y confeccionara con esa tela una prenda de bebé conocida como mantilla. Esta prenda envuelve al bebé desde la cintura hasta los pies. Aunque la mantilla era generalmente hecha por la madre, en ocasiones también era proporcionada por la abuela o la partera. En la actualidad, esta tradición persiste en algunos caseríos.



Anuku de niña.

## La *waçku*

La *waçku* es empleada por las mujeres para ceñir el *anuku* a sus cinturas y envolver y sujetar la mantilla de los bebés. En el ámbito cotidiano, se utiliza una faja denominada *alzacuna*, con diseño en una cara y, consecuentemente, mayor flexibilidad. Con una longitud aproximada de dos metros, es una de las fajas de mayor tamaño, que da dos vueltas completas a la cintura, proporcionando un ajuste firme. Este detalle funcional, que a menudo recoge la falda ligeramente, es el origen de su nombre. Sobre esta faja, las mujeres llevan dos fajas más con diseños de mayor complejidad y, eventualmente, cintas de colores. En los contextos festivos, se agregan entre tres y cinco fajas adicionales a la *alzacuna*. Estas son más cortas y delgadas y están adornadas con cintas de colores cosidas en sus extremos, aportando más colorido y detalles a la vestimenta.

Las jovencitas se ponen tres fajas. Así se ponen en las fiestas. En mis épocas lo he visto, yo también me he puesto hasta cuatro fajas cuando tenía 14, 15 años. Yo misma tejía mis fajas, a mi mamá le decía que compre las cintas y en las fajitas las cintas de colores se ponían a los costados de la faja. Las fajitas son anchas, solo que así, cuando ponía tres o cuatro fajas, entonces eran pequeñas. Cuando se amarraba a la pollera con su faja, encima se pone tres fajas con cinta, se pone y luego con otra faja se amarra. Por eso las fajas con cinta eran pequeñas, de un metro, de un metro diez, de esas medidas nomás las fajas (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 27 de abril de 2024).

La *waçku* es la única pieza tejida en un telar de cintura que incorpora diseños, todos ellos cargados de significados profundos. Entre estos, los motivos de rosas y *llikllayqu* están estrechamente ligados a la protección del bebé y a prácticas curativas de enfermedades y malestares comunes como el susto, los gases y el pujido, entre otros.



Faja alzakuna.



Faja con cintas.



Rosa Luz Manayay y Dilan Huamán descansando sobre un pullu.

Para los bebés era de diseño rosas, ese era único para los bebés. Hay otro que lo llaman *llikllay*, pero más es rosas porque rosas es compañero de los bebés, de los recién nacidos. Cuando uno se va a su chacra o donde sea con su bebé y el bebé se asusta con algo, entonces para eso era su compañero, le cuidaba para que no se asuste, ese único era de diseño rosas (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 27 de abril de 2024).

A veces a alguien le duele la barriga o se llena de gases. Algunos decían que de un muerto te ha dado aire, de eso se infla la barriga y dice que con ese rosas le sobaban la barriga para que bajen los gases. Con rosas curaban también a los bebés que pujaban. A veces hay mujeres que están embarazadas o las señoritas que están teniendo su regla, ellas no deben mirar a los recién nacidos porque los hacen pujar. Cuando lo hacen pujar dice que con esta fajita lo amarran en su cuellito, como que lo ahorcaran lo amarraban, luego ya con un trapito le amarran un maíz rojo y seco, *tusa* le dicen. Eso lo hacen cargar y se cura el pujido. Desde antes dice que nuestros abuelos hacían así, yo a mis hijitos les he curado con eso (Mercedes Calderón Manayay, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

Además, la *waçku* se utiliza en las celebraciones religiosas para sujetar las imágenes al anda. Estas fajas de mayor longitud y ancho son obsequiadas por las devotas y encargadas por el mayordomo de la festividad. Si el mayordomo tiene hijas que saben tejer, ellas serán las responsables de hacer las fajas. Los diseños que adornan estas fajas son rosas, *llikllayqu* y paloma *waçku*.

La Virgen de las Mercedes tiene varias fajas, se las regalan las mujeres devotas para que les dé su bendición. Estas fajas son de cinco brazos. Uno de los mayordomos de la Virgen de las Mercedes me contó que una tejedora le regaló fajas y la Virgen le retribuyó con muchas ventas. También le regalan *llikllas* de pura lana de oveja (Narciso Manayay Sánchez, comunicación personal, 29 de septiembre de 2024).

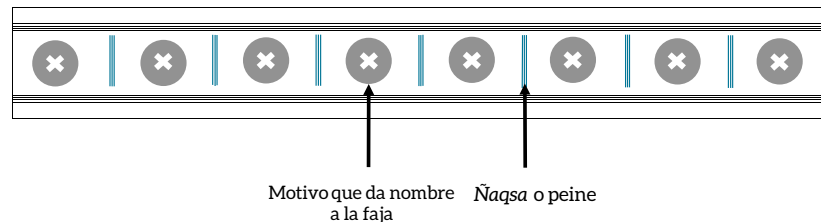
El espacio textil de las fajas se divide en: franja de diseños, *shuyu* o crías, como se denomina a las listas de colores, y *kiru* o dientes, como se llama al borde del tejido.



La franja de diseños presenta tres variantes:

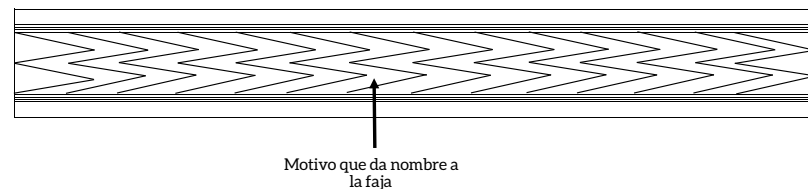
**Variante A:**

Presenta un único diseño acompañado por una, dos y hasta tres líneas verticales denominadas *ñaqsa*, que se traduce como peine. Sigue el patrón: diseño - *ñaqsa* - diseño. Esta faja se denomina como el diseño que lleva.



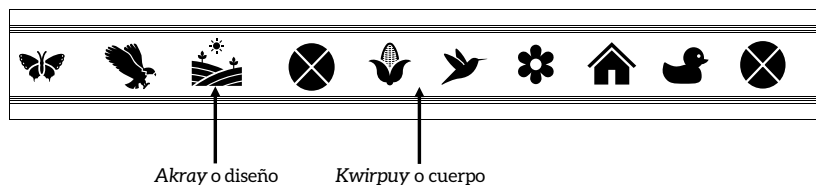
**Variante B:**

En esta variante, un único diseño geométrico ocupa toda la franja, repitiéndose para crear una sensación de continuidad. Al igual que la variante A, las fajas reciben el nombre del diseño que llevan.



### Variante C:

Combina diseños figurativos y geométricos sin repetirlos sobre un fondo monocolor denominada *kwirpuy* (cuerpo). Estas fajas reciben nombres asociados a sus características técnicas, como: dibujo *wačku* (faja dibujo) o *puruplawman wačku* (faja de dos caras). Este tipo de composición del espacio textil es reciente. Según testimonios está vinculado a una innovación del año 2000.



## Diseños de la faja

Los diseños de las fajas de la Comunidad Campesina Indígena San Pablo de Incahuasi son reflejo de la rica herencia cultural y de la evolución de las técnicas textiles a lo largo del tiempo. En el presente proyecto, se han identificado veinticinco diseños, los cuales se han clasificado según la técnica utilizada para su elaboración. Estas técnicas no solo varían en términos de su complejidad, sino también en cuanto a su antigüedad, reflejando una diversidad de estilos y motivos que incluyen tanto símbolos ancestrales como creaciones contemporáneas.

### 1. Akray con apoyo de *illwa*

Símbolos profundamente enraizados en la cultura local: rosas, *qinku*, cruz *qinku* y *llikllayqu* y diseños recientes: paloma *wačku* y *wallqa wačku*, que evidencian una tradición textil en constante exploración técnica.



Diseño antiguo cruz *qinku nawinkun*.



Diseño antiguo *kañari wačku*.



Diseño nuevo paloma *wačku*.



Diseño nuevo *sigue wačku*.

### 2. Akray manual I

Reinterpretación de diseños antiguos como el *tapajo* o tapa ojo de caballo y nuevos motivos, como la espiga de trigo. La incorporación del Akray I comunica un cambio de la tradición textil, donde las técnicas y símbolos antiguos conviven con creaciones recientes, mostrando que las tejedoras continúan enriqueciendo su legado cultural.



Diseño antiguo *tapajo* de caballo.



Diseño nuevo espiga de trigo.



Diseño nuevo paloma *wačku*.

### 3. Akray manual II

Su aparición se estima en la década del 2000, procedente del caserío de Caima. Con Akray manual II, se logra un estilo más fluido, lo que permite una mayor libertad creativa. Esta técnica tiene un carácter narrativo, ya que no impone límites en la creación de formas, favoreciendo la representación de temas más complejos a través del tejido.



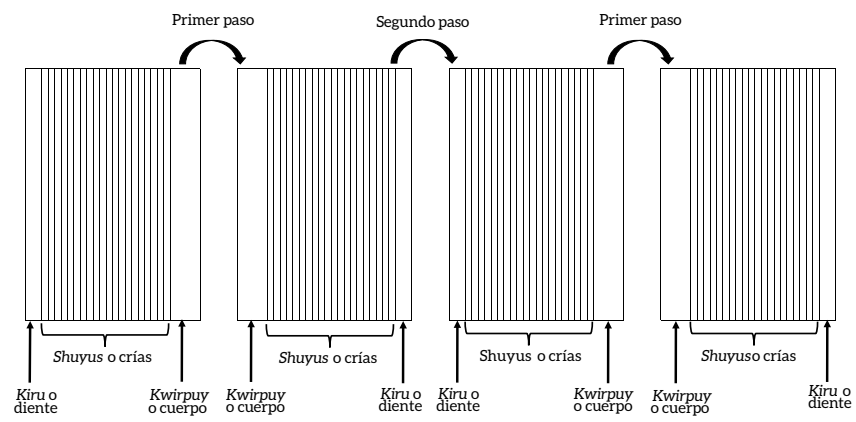
Es frecuente el uso de varias fajas.



# El pullu

Es la manta rectangular, compuesta por cuatro textiles idénticos, tejidos en telar de cintura. El espacio textil de estos telares se compone de tres elementos: el *kwirpuy* o cuerpo, nombre que denomina al área de color dominante; las listas de colores denominada *shuyu* o *crías*; y el *kiru* o diente ubicado en uno de los bordes del textil. Cada telar puede presentar más de veinte listas de colores y combinar más de trece tonalidades diferentes.

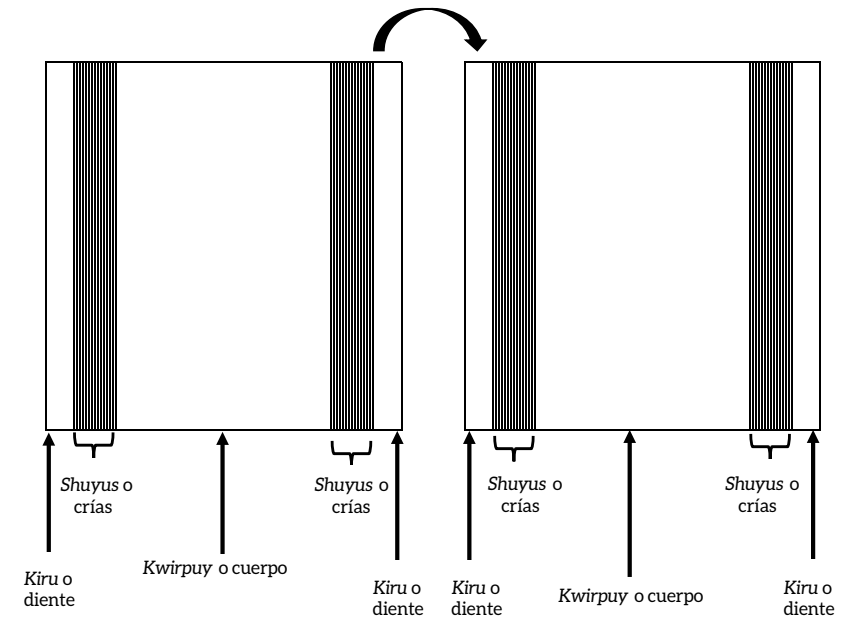
La elaboración del *pullu* implica dos pasos en la unión de los telares. Primero, se cosen por el *kwirpuy*, formando dos grandes paños. En el segundo paso, estos paños se unen por los bordes del *kiru* con una puntada *qínku* (zigzag), acompañada de diseños bordados denominados *patitas de perdiz* y *pepitas de ají*.



Antiguamente, el *pullu* se elaboraba con dos piezas de tejido idénticos, con los mismos elementos que la manta actual. Sin embargo, la disposición de estos en el espacio textil era distinta: el *kwirpuy* ocupaba la mayor parte del textil, mientras que los *shuyu* eran más delgados y se situaban cerca de los bordes.



Pullu antiguo.



Este cambio en la composición del pullu se habría producido en las últimas cinco décadas y estaría asociado a la introducción de lana sintética, que facilitó el acceso a una gama más amplia de tonalidades brillantes que sedujeron a las tejedoras. Hoy en día los pullus son altamente valorados por varones y mujeres, por su vivacidad y el significado identitario que han adquirido.

Lo que más me gusta de mi vestimenta tradicional es el pullu. Me gusta sus coloridos y me gusta su unión, eso lo hago muy bonito. La vestimenta de las personas que vienen del campo o de parte baja sus colores son bajos, pero mi manta es más colorida y me hace sentir orgullosa de mi vestimenta (Maritza Edith Vilcabana Purihuamán, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

A mí la prenda de tejido que me gusta más son las mantas, por su colorido. Yo he sido amante de sus combinaciones, de los colores de la sierra, porque cada comunidad tiene sus propias características. Yo recuerdo que por el año 2,000 cuando estaba en secundaria, veía a una chica y por el colorido de su manta sabía de qué comunidad era. Por ejemplo, desde mi punto de vista, una combinación perfecta, le diría yo, era de Uyurpampa. Veía otra combinación con un poco más resaltado el tono de verde, era de Ayamachay o de Romero. Y si era de un color muy apagadito, no tenía colores muy brillantes, era de comunidades más altas y hasta su vestimenta era distinto. Entonces, las mantas era la prenda que más me ha impactado. La manta hace que no te olvides de dónde eres, de dónde vienes, a través de sus colores te transmite la cultura de una comunidad (José Manuel García Huamán, comunicación personal, 18 de mayo de 2024).

Sobre las listas de colores, Arnold y Espejo (2013) señalan que diversos estudiosos indican que las listas o franjas de colores no solo tienen valor estético, sino que también comunican sobre las formas de organización y control de los recursos productivos en los Andes. Destaca entre estos estudios, el ensayo seminal de 1978 de Verónica Cereceda sobre las talegas de Isluga, Chile.

En este ensayo se describe cómo la terminología aymara para las listas mayores y menores se relaciona con el conteo de madres y crías. Esta relación descubierta por Cereceda, analizada en el contexto de la relación entre las partes del textil y la esfera de la producción agropastoril reflejaría una forma de control, expresada a través de la composición textil, sobre los rebaños y la chacras.

## La *lliklla*

Es una manta que se lleva en la espalda y sobre la cual, eventualmente, se coloca el pullu. Durante ocasiones festivas las mujeres suelen llevar dos o más *llikllas* de distintos tamaños, las más pequeñas se colocan sobre las más grandes. Es importante destacar que las *llikllas* de color rojo y azul se emplean en las celebraciones religiosas y son usadas como alfombra sobre la cual se coloca la imagen venerada.

Esta prenda se confecciona a partir de la unión de dos piezas monocolor tejidas en telar de cintura. Los colores que se emplean para las *llikllas* son rojo, azulino, rosado, morado y marrón, mientras que el blanco, el amarillo y el anaranjado no suelen emplearse. La técnica de decoración empleada es post telar y consiste en la aplicación de telas picadas, trencillas y grecas con las cuales se hacen diversos diseños geométricos, como cuadrados concéntricos, cocos (rombos), *qinku* (zigzags), entre otros. Además, la *lliklla* lleva cintas de colores, de aproximadamente un metro veinte de largo, cosidas en los extremos laterales y el borde inferior, que caen sobre la espalda de la mujer cubriendo el *anuku*.

Según el tipo de pasamanería y los diseños utilizados, las *llikllas* pueden asociarse a diferentes generaciones. Aquellas decoradas con telas picadas (telas recortadas con diseños) y cuadrados concéntricos son usados por mujeres mayores, mientras que las adornadas con grecas, trencillas y poliseda son más comunes entre las generaciones jóvenes y reflejan un estilo contemporáneo.

Hace algunas décadas, cuando no se disponía de telas picadas u otros tipos de pasamanería, las *llikllas* se bordaban con diseños de cuadrados concéntricos o con representaciones de cerros, plantas y *qinku*, se decoraban con trenzas de lana de oveja y se adornaban con *paychas* o pompones.

Likllas con telas picadas.



Likllas bordadas.



Liklla con aplicaciones.





## La *kamsa*

La *kamsa*, nombre derivado del castellano “camisa”, es la única prenda femenina de Incahuasi que se elabora mediante corte y confección de telas industriales. Esta blusa es uno de los elementos más vistosos de la vestimenta tradicional de las mujeres. Se distingue por sus telas de estampados floreados y a cuadros, así como por sus volantes y mangas bombachas.

El *kwirpuy* de la blusa está elaborado con telas de lanilla de estampado escocés, que proporcionan una base abrigadora. Los volantes y mangas se confeccionan con telas floreadas de popelina, lo que añade un toque delicado y fresco a la prenda. El *kunkan* o cuello está decorado en sus orillos con cintas fruncidas que resaltan por sus colores vibrantes y contrastantes, que otorgan un acabado refinado y llamativo. Los *kuliku* o volantes situados principalmente en el área del pecho están adornados con pasamanería en tonos igualmente vibrantes, donde destacan detalles como grecas, trenzas y cintas, que aportan un acento decorativo adicional. Las *rikra* o mangas bombachas, amplias y voluminosas se ajustan con elegancia en los puños, los cuales también están decorados con la misma pasamanería. Los motivos de esta decoración incluyen elementos culturales distintivos, como cocos y *qinku*.

.....

**La *kamsa*, nombre derivado del castellano “camisa”, es la única prenda femenina de Incahuasi que se elabora mediante corte y confección de telas industriales.**

.....



### Partes de la *kamsa*



La confección de la *kamsa* es realizada por mujeres especializadas, con máquinas de coser y moldes. Las telas se adquieren en negocios locales. Tradicionalmente, el oficio de confeccionar estas blusas era masculino, hoy solo unos pocos se dedican a esta labor.

Mi papá cosía pantalón para él, compraba tela y cosía su pantalón. En esa época las mujeres no cosían, ahora las mujeres cosen, los varones más bien ya no. Él no conocía molde, todo lo hacía con un palito que utilizaba como regla, y con ese palito medía el brazo para su manga y marca el palito llamado *coligo* para recordarse las medidas de la manga; del puño igual; acá arriba para hacer el canesú. Yo antes cosía, ahora ya no coso, solo mis hijas (Paula Manayay Purihuamán, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

Yo recuerdo que mi tío cosía, antes más varones cosían. Mi tío cosía, tenía una maquina, como molino le daba vuelta. En la mesita ponían y así con la mano nomás cosían. Mi tío cosía nuestra blusa para la fiesta, faltando dos semanas ya mi mamá compraba tela y nos daba para ir.

Proceso de confección de la *kamsa*.



Ana Cecilia Manayay confeccionando una *kamsa*.



Mi tío, de mi casa vivía lejos, a veinte minutos, media hora, y ya nosotras nos íbamos a su casa a dejar la tela. Con una camisa que teníamos, con eso íbamos para que nos haga la misma medida. Mi mamá siempre me mandaba a mí, yo iba con la tela y llevando pancito, bizcocho, alguna cosita, con eso ya mi mamá lo mandaba *casay*, creo así le decían, o sea que uno ya está pagando para que lo hagan (Ana Cecilia Manayay Calderón, comunicación personal, 22 de mayo de 2024).

La blusa se ha modificado con el tiempo. Hasta hace unas décadas se confeccionaba con tela tejida en telar de cintura con diseños *turish* y contaba con un solo volante en el pecho. Luego, en la primera década del 2000, se incorpora el uso de lanilla a cuadros (tipo *vichi*) en colores azul, rojo y verde. Esta blusa sigue siendo usada por las mujeres mayores.

Una característica distintiva de la blusa es su adaptación según el estado civil de quien la viste. Para las mujeres con hijos en edad de lactancia, la blusa incluye una abertura en el pecho para facilitar la lactancia.

La blusa de mi abuela era menos adornada que la de ahora, la tela era igual de flores, pero no tenía tantos detalles, no tenía muchas blondas ni diseños. Las jóvenes ahora les colocan piedritas, blondas y detalles a sus blusas. La *lliklla* también tenía menos diseños (Rosa María de La Cruz Manayay, comunicación personal, 16 de mayo de 2024).

Recuerdo, cuando yo tenía 6 años, 8 años, mis abuelitos, las personas de la comunidad han tenido un vestido de lana de oveja, su *anuku* de lana de oveja. Y en algunos casos las mujeres tenían sus blusas elaboradas con retazos de lana de oveja teñidas de algunas plantas, y utilizaban solo algunos retacitos de telas industriales, y eso variaba de acuerdo a tu situación económica. Por ejemplo, el que más o menos tenía un contacto con la ciudad o tenía un trabajo fijo, a veces sus esposos, de acá de Chiclayo, les llevaban distintas clases o combinaciones de telas y ellas combinaban según su nivel económico.

Quién no tenía, se le veía su color un poco oscuro, apagado, sus teñidos. Ahora sus colores bien trabajados con tintes naturales salen bonitos, antes los colores eran bien apagados (José Manuel García Huamán, comunicación personal, 18 de mayo de 2024).



Gloria Marixa Manayay luciendo una *kamsa* contemporánea

# Accesorios

## El sombrero

El sombrero de la mujer de Incahuasi tiene forma redondeada, con copa ancha y de altura moderada. Está confeccionado con paja de palma, lo que le da su característico tono claro, generalmente blanco o crema. Su rasgo más distintivo es el ala (*rapran*) amplia, que proporciona protección contra el sol y le otorga una presencia imponente. Se adorna con cintas de colores vivos que contrastan con el color del sombrero y agregan elegancia. Estos sombreros son adquiridos de comerciantes que viajan desde Eten a Incahuasi.

## Los pañuelos

Los pañuelos se extienden sobre la cabeza de la mujer y encima se coloca el sombrero. Tradicionalmente las mujeres se colocaban pañuelos blancos que llevaban los orillos decorados con puntadas de hilos de colores; en la actualidad, a estos pañuelos se han sumado bandanas compradas en los mercados de Incahuasi.



## Las shimpanas

Las *shimpanas* son lanas trenzadas que las mujeres incahuasinas incorporan a las trenzas de sus propios cabellos.

Son confeccionadas con lana de ovino o lana industrial de colores vivos y adornadas en el extremo con cintas de colores.

## La chaquira o wallqa

Es una tira larga de cuentas que se utiliza como collar o pulsera de varias vueltas. Las cuentas son de color negro, azul o verde y se adquieren en el mercado de Chiclayo. Son usadas en contextos cotidianos y festivos.

En las ceremonias de matrimonio *kidamyintu*, las *wallqas* son empleadas a manera de “lazo de boda” que se coloca para atar a los novios o *yuntarlos*. Este lazo es proporcionado por la madrina.



# Epílogo

La textilería de Incahuasi es repositorio de la memoria histórica y sensible de los pobladores. En ella se plasma su forma de pensar y habitar el mundo. Su valor cultural se vincula tanto a la preservación de conocimientos técnicos y tecnológicos tradicionales como a la formulación simbólica de su identidad, trazada por múltiples transformaciones e influencias, en el pasado y en la actualidad. Esta valía se complejiza hoy gracias a la acción organizativa y el liderazgo de las mujeres, que hacen del tejido y su vestimenta un signo de distinción y una herramienta para desarrollarse social y económicamente. Tejido y vestimenta son parte sustancial del capital cultural de Incahuasi y una forma de sostener el bienestar de la comunidad frente a los retos de la vida actual.

El registro y la sistematización realizados constituyen un aporte valioso para comprender no solo el proceso técnico de la producción textil en Incahuasi, sino también la profunda conexión simbólica y espiritual entre las tejedoras y sus creaciones. Este enfoque pone de manifiesto la concepción del tejido como un ser vivo y del proceso de producción textil como una metáfora de el ciclo de gestación humana. En este sentido, el acto de tejer no solo implica habilidad y conocimiento técnico, sino también una interacción íntima en la que la tejedora otorga el aliento vital al tejido en cada pasada de trama (hacer el *upay*) y culmina este proceso con el cierre del tejido (hacerle los ojos o *nawí*), un gesto simbólico de su gestación y su despertar como ser completo.

La Asociación de Mujeres Creativas y Emprendedoras de Inkawasi - ASAMCEI cuyos testimonios son recogidos en esta publicación, es un ejemplo inspirador de la promoción y difusión de esta rica tradición textil. Su labor no solo busca preservar y dar a conocer este legado, sino también fortalecerlo, asegurando que las nuevas generaciones sigan tejiendo en telar de cintura y vistiendo con orgullo sus prendas tradicionales.

# Referencias

Arnold, D. y Espejo E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Fundación Interamericana/Fundación Xavier Albó/Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Arnold, D. y Espejo E. (2019). *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. ILCA: Serie Informes de Investigación, II, N° 7. Segunda edición.

Borja, P. y Roel, P. (2011). *Anaco de Camilaca. Uso contemporáneo de un traje prehispánico*. Ministerio de Cultura del Perú.

Castañeda, L. (1981). *Vestido Tradicional del Perú*. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Equipo de materiales para la EIB de Lambayeque. (2022). *Diccionario quechua de Ferreñafe. Quechua - castellano*. <https://inkawasi-kanaris.org/diccionario/>

Inkawasi Kañaris. Plataforma para el estudio, la promoción y la difusión de la cultura de los quechua hablantes de Lambayeque. <https://inkawasi-kanaris.org>

Martinez, L. (2017). *Música y cantos tradicionales de Incahuasi*. Ministerio de Cultura del Perú.

Ministerio de Cultura del Perú. (2016). Informe N° 000269-20216/DPI/DGPC7VMPCIC/MC Declaratoria del techado de la iglesia de San Pablo de Incahuasi como Patrimonio Cultural de la Nación.



Esta publicación ha sido posible gracias al financiamiento de McKnight Foundation (<https://www.mcknight.org>) a través del Proyecto: “Mejorar las acciones y expresiones de diferentes artistas y organizaciones culturales a favor de la salvaguardia y difusión de su patrimonio vivo asociado al cuidado del medio ambiente y el cambio climático”.

Así vestimos las mujeres

# Tejido y Tradición en Incahuasi

**MCKNIGHT  
FOUNDATION**

ISBN: 978-612-49787-8-4



9 786124 978784