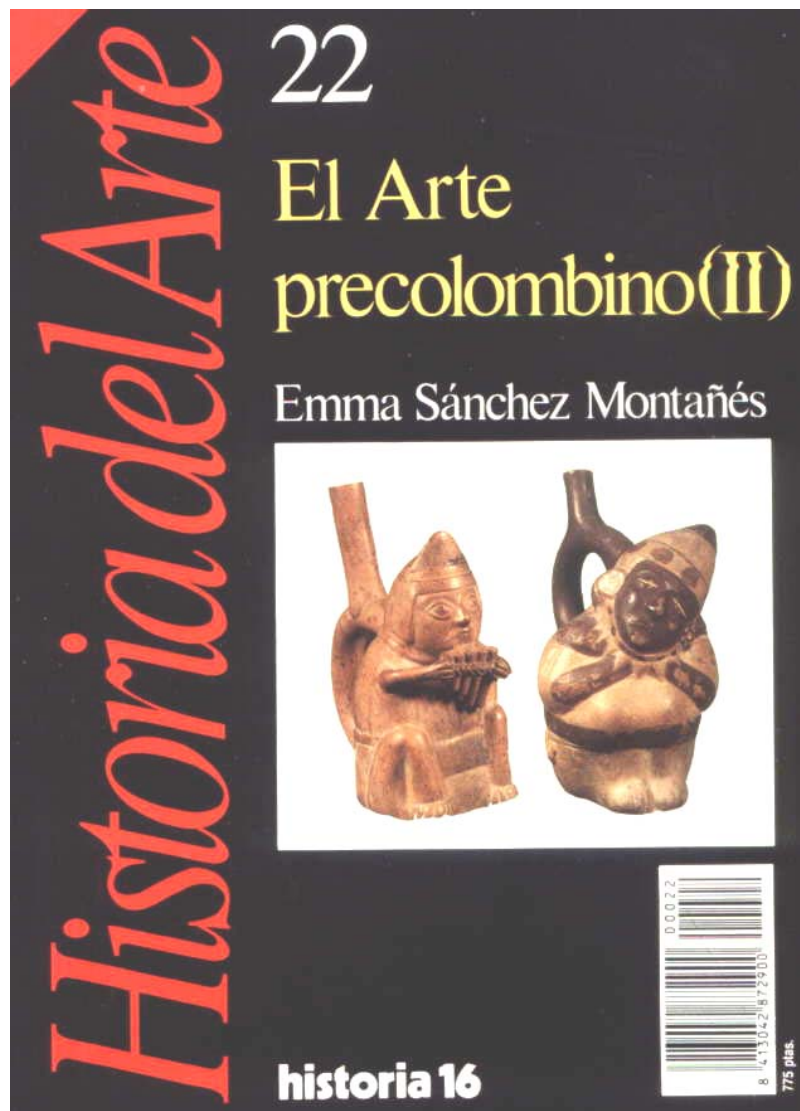


El Arte Precolombino (II)

(Sudamerica)



Presentación	5
Introducción	7
<i>La geografía</i>	8
<i>Áreas culturales</i>	10
<i>Otras clasificaciones</i>	14
El arte de los cazadores andinos	16
El neolítico americano	23
<i>Primeras manifestaciones artísticas</i>	25
Los primeros ceramistas	28
<i>Las características figurillas</i>	30
<i>La importancia de la cerámica Machalilla</i>	33
<i>El arte cerámico de Chorrera</i>	34
El Formativo peruano. Chavín	37
<i>La escultura</i>	39
<i>Un diseño muy característico</i>	41
Oro y cerámica en el Area Intermedia	45
<i>San Agustín</i>	46
<i>El culto al jaguar</i>	49
<i>Colombia</i>	51
<i>Tierradentro</i>	51
<i>Calima</i>	52
<i>La orfebrería Quimbaya</i>	53
<i>Centroamérica</i>	55
<i>Ecuador</i>	57
<i>Tumaco-Tolita</i>	58
<i>Jama-Coaque</i>	60
<i>Bahía</i>	62
<i>Guangala</i>	63
<i>El arte en la sierra de Ecuador</i>	64

De Paracas a Tiahuanaco -----	65
<i>La costa sur</i> -----	66
<i>Los tejidos. Paracas</i> -----	67
<i>La cerámica de Nazca</i> -----	70
<i>Los dibujos de la Pampa de Nazca</i> -----	72
<i>El arte cerámico de Moche</i> -----	73
<i>Centros ceremoniales</i> -----	76
<i>La cerámica</i> -----	77
<i>Los estilos regionales peruanos en las Tierras Altas</i> -----	79
<i>Tiahuanaco</i> -----	82
El Arte en los Andes meridionales -----	85
<i>La cerámica Condorhuasi</i> -----	86
<i>La Candelaria</i> -----	87
<i>La Ciénaga</i> -----	88
<i>La Aguada</i> -----	90
<i>El arte Santamariano</i> -----	91
El Arte cerámico en la Amazonia -----	93
El Arte taíno en las Antillas -----	96
<i>Manifestaciones artísticas</i> -----	100
Arte del Período tardío -----	102
<i>Venezuela occidental</i> -----	102
<i>Colombia</i> -----	104
<i>Centroamérica</i> -----	108
<i>Ecuador</i> -----	111
El apogeo del urbanismo -----	114
<i>Chan-Chan y el arte Chimú</i> -----	116
<i>Chancay y otras culturas costeras</i> -----	121
<i>Las ciudades perdidas</i> -----	122
<i>Las chulpas de Sillustani</i> -----	122
El Arte inca -----	124

<i>Arquitectura</i> -----	126
<i>El Coricancha y Sacsahuaman</i> -----	128
Otras artes -----	129

Nota:

Para una recopilación de fotos con las obras de arte precolombino sudamericano más significativas, vea el apéndice de esta obra, también en versión digital: "Sanchez Montañez,Emma_ El arte Precolombino II apendice(doc)".

Presentación

Este segundo volumen de Arte precolombino está dedicado al arte del denominado subconti-nente suramericano o Suramérica. Sus límites se fijan, por el norte, en las regiones hasta donde llegaron las influencias culturales meridionales, por lo que, a rasgos generales, incluimos Panamá y la mayor parte de Costa Rica. Dichas influencias se manifiestan en la existencia de un tronco lingüístico determinado y también en la presencia de muchos rasgos culturales, como, por ejemplo, la agricultura de la mandioca o el culto de la cabeza-trofeo. El arte, como parte de la cultura, recogerá también esas influencias y, en muchos casos, alguno de esos rasgos se hará patente en una iconografía peculiar. El tema de la cabeza-trofeo mencionado es uno de los más característicos.

Se incluyen también en este volumen las Antillas y otras islas del Caribe, ya que, al ser pobladas desde Suramérica, su cultura y, por tanto, su arte, aun poseyendo una originalidad peculiar, es de tradición suramericana.

Es obvia la inmensidad del objeto de estudio, el arte de todo un continente y a lo largo de milenios de desarrollo; su visión será necesariamente general, destacando aquellas regiones en las que una mayor complejidad cultural permitió la existencia de una mayor variedad y sofisticación en las manifestaciones artísticas.

Para intentar, de algún modo, ordenar este estudio del arte suramericano, se ha utilizado, por un lado, un criterio especial, utilizando el concepto de área geo-gráfico-cultural. Dentro de esta división en áreas del continente se ha dedicado mayor espacio a las de mayor complejidad cultural y artística que son, asimismo, las mejor conocidas. Perú y el área Intermedia (Centroamérica, Colombia y Ecuador) aparecen de manera destacada.

Por otro lado, se ha utilizado también el criterio de clasificación en grandes períodos cronológicos, de los que interesa, no tanto reflejar las fechas entre las que se sitúan, sino porque significan modelos culturales distintos. Veremos de esta manera el arte de los cazadores andinos o el de los primeros horticultores. Y, a continuación, se considerarán las artes de las comunidades sedentarias de Ecuador o de Perú, de sus culturas regionales y de sus Estados, pero sin olvidar hacer alguna mención al arte de otras áreas tradicionalmente menos consideradas, como la región caribe, la Amazonia o los Andes meridionales.

Y no hemos querido olvidar que el arte es una manifestación de la cultura, por lo que, en cada caso, se ha analizado ese arte en relación con

otras manifestaciones culturales, con la idea rectora de acercarnos a la comprensión del pasado de las culturas indígenas suramericanas a través de los testimonios que ellas mismas dejaron.

Emma Sánchez Montañés

Introducción

TRATAR de encerrar en unas cuantas páginas la realidad artística y cultural de todo un subcontinente como el Suramericano, es indudablemente una compleja y ardua tarea. Se trata de hablar del arte de un conjunto de culturas que florecieron hace más de 16.000 años y que se desarrollaron sobre más de 18 millones de kilómetros cuadrados. Además, la variedad ambiental contribuyó a la existencia de una serie de regiones ecológicamente muy variadas, entre las que se cuentan los climas más extremados de la tierra. En Suramérica se encuentran los desiertos más áridos, los pantanos más húmedos, las selvas más espesas, elevados altiplanos y extensas praderas. Pero antes de la llegada de los europeos no hubo un rincón en todo el continente donde el hombre no hubiera puesto su pie, donde no hubiera logrado, no solamente sobrevivir, sino incluso producir culturas de una complejidad y sofisticación extremas, cuyas manifestaciones artísticas fueron de una enorme variedad y originalidad.

El arte indígena suramericano caminó por derroteros muy distintos al del arte occidental. Con él nuestros esquemas tradicionales se derrumban, ya que calificativos usuales como el de Bellas Artes o Artes Mayores o Menores son completamente inválidos a la hora de enfrentarse con la realidad artística suramericana. Es escasa la existencia de arquitectura monumental, ya que la mayoría de las veces se utilizaron materiales perecederos. Cuando existe, generalmente unida a grandes centros religiosos de carácter expansivo, recurre a originales y particulares soluciones. La pintura y la escultura, por lo general unidas a la anterior, han desaparecido al perderse su soporte. Pero se mantiene una gran tradición de grabado y de pintura rupestre o la realizada sobre otros materiales, como la cerámica. Y encontraremos también escultura en piedra exenta, por lo común en contextos funerarios.

Pero el desarrollo de lo que suele denominarse un tanto despectivamente artes menores fue absolutamente espectacular en América del Sur. La cerámica, sin las limitaciones impuestas por el torno, se desarrolló en un variadísimo muestrario formal, apareciendo todo tipo de formas imaginables. O se utilizó para la elaboración de escultura, fusayolas o volantes de huso, moldes, apoya-nucas y una gran variedad de objetos que explotaban al máximo las posibilidades plásticas del barro.

El trabajo de los metales, de origen peruano, se desarrolló también de un modo espléndido, alcanzándose la maestría en las piezas fundidas de tumbaga, aleación de cobre y de oro, en la vecina Colombia. El tejido, en el que destacó el antiguo Perú, desplegando una interesante variedad de técnicas, con una fineza y una maestría no igualadas por ninguna civilización antigua.

La talla en madera, la cestería, de antigua tradición; la plumería, la pintura o la ornamentación corporal... Aunque de muchas de estas artes, dada su realización en materiales perecederos, no tenemos constancia más que a través de su representación en otros objetos, como cerámica o escultura en piedra.

La geografía

La peculiar geografía suramericana es, si no la determinante, sí la contribuidora a esta enorme variedad cultural y artística.

La gran cordillera andina recorre el subcontinente como una espina dorsal a lo largo de unos 7.500 km y alcanzando alturas de más de 7.000 m. A veces corre en forma de dos ramales elevados, estrechos y paralelos, o se ensancha, desplegándose hasta en cuatro ramales, formando valles abrigados o extensos altiplanos. En unos fue posible la agricultura, adaptada a las peculiaridades del terreno. En otros, la existencia de pastos permitió la vida a los auquénidos andinos y a los hombres que dependían de ellos.

La costa pacífica, amplia en el norte y angosta en el sur, presenta tal vez los mayores extremos ambientales, desde la terrible humedad del Chocó colombiano, hasta la feroz aridez de los desiertos del sur del Perú y norte de Chile. Pero aun entre estas dramáticas condiciones, la existencia de cortos ríos permitió el desarrollo de la agricultura y la riqueza en fauna marina de las frías aguas favoreció incluso la sedentarización de los establecimientos humanos desde fechas muy tempranas.

El resto del continente se encuentra fundamentalmente dominado por la existencia de gigantescas cuencas fluviales que recogen aguas para enormes y caudalosos ríos que, tras recorrer miles de kilómetros, desaguan en el Atlántico. Hay algunos macizos montañosos, como el de las Guayanas al norte y la Gran Meseta Brasileña al este que, con un clima de sabana tropical, permitieron la existencia de cazadores y aun de horticultores incipientes. En la costa, los concheros son los testimonios de la ocupación humana a lo largo de siglos. La Patagonia, al sur, semidesértica, fría y ventosa, sustentó a pueblos que cazaban el guanaco y el ñandú.

Entre las tierras bajas destaca la Amazonia, la mayor cuenca fluvial del mundo que en época de lluvias mezcla sus aguas con las del Orinoco. En este medio húmedo y selvático pueblos pescadores y cultivadores se mantienen hoy como hace más de 3.000 años. Y al sur, el Chaco y la Pampa, las Praderas suramericanas, surcadas por los ríos de la gran cuenca del Plata, donde los grupos agricultores se vieron hostigados por los cazadores nómadas, que al

igual que ocurrió en Norteamérica, se hicieron los amos de la llanura con la introducción del caballo y el uso de sus tradicionales boleadoras.



Para situarse de una manera ordenada ante este mosaico cultural, los arqueólogos y antropólogos utilizan el concepto de área cultural que, aunque discutible metodológicamente, no ha encontrado otro más preciso que lo sustituya. Un área cultural, o mejor geográfico-cultural, tal como se emplea actualmente, es sencillamente una gran región geográfica en la que

se encuentra o se encontraba una serie de culturas con unas características comunes y diferenciadoras de las de otras áreas. Como de alguna manera en este libro se manejará dicho concepto, conviene mencionar cuáles son las áreas geográfico-culturales reconocidas en Suramérica, nueve, siguiendo la conocida clasificación del arqueólogo Gordón R. Willey.

Áreas culturales

El área Caribe o circumcaribe comprende las islas antillanas y en el continente el oriente de Venezuela y el norte de Guyana. Predominaron aquí pequeños grupos recolectores de moluscos, de plantas silvestres y de animales acuáticos, en los litorales y ríos, pero también existieron cazadores en las tierras altas de Guyana y en zonas de la sabana y de los Llanos venezolanos. El oriente de Venezuela es el probable foco de origen de uno de los cultígenos más importantes de Suramérica, la mandioca amarga, cuyo cultivo se extendió también a las Indias Occidentales junto con la cerámica. En torno a la región de la Hoya del lago Valencia y en las Antillas Mayores se desarrollaron culturas de mayor complejidad con un importante florecimiento del arte cerámico en fechas tardías (1.000-1.500 d.C).

El área Intermedia está constituida por el oriente de Nicaragua, Costa Rica, Panamá, occidente de Venezuela, Colombia y Ecuador, excluyendo la vertiente amazónica de los Andes. La denominación proviene de que además de encontrarse entre medias de las dos áreas culturales más complejas del Nuevo Mundo, Mesoamérica y Perú, posee rasgos culturales de ambas. Su tradición cultural tuvo una base agrícola, mandioca en regiones ribereñas y tropicales, maíz en las tierras altas, ya con sistemas de roza, o con sistemas de terracedo. Las unidades sociopolíticas variaron desde pequeñas aldeas y poblados de estructura igualitaria con jefes temporales hasta grandes confederaciones de poblados con jefaturas permanentes y hereditarias, con la existencia de lugares y centros ceremoniales. El arte funerario alcanzó aquí un espectacular desarrollo, tanto en una refinada orfebrería como en cerámica o escultura en piedra.

El área Peruana la forman la costa y la sierra del actual Perú y el adyacente altiplano boliviano. Junto con Mesoamérica es una de las dos áreas americanas donde se desarrollaron grandes civilizaciones o estados indígenas. Tras una larga tradición cultural de caza de auquénidos en las tierras altas y de recolección de mariscos y pesca en la costa, emergieron sociedades hidráulicas complejas que pusieron en explotación los valles de los ríos con importantes obras de ingeniería. El uso de sistemas de terracedo en las sierras y el empleo de fertilizantes contribuyeron a la

importancia de la agricultura que, además del maíz, contempló cultígenos locales de importancia, como la patata, la oca, la quinua y otros muchos. A ello hay que añadir la existencia de una significativa ganadería de auquénidos, llama y alpaca, en las zonas altas y del cuy o conejillo de indias.



Vista del desierto costero de Perú

Fueron sociedades belicosas, en pugna por las escasas tierras cultivables y por el control de los recursos de agua, pero también sofisticadas, con un importante desarrollo de la arquitectura y del urbanismo, así como de todas las artes mencionadas anteriormente, entre las que sería difícil destacar alguna de ellas.

El área Surandina o de los Andes Meridionales abarca los dos tercios del norte de Chile, las tierras altas del sur de Bolivia y el Norte de Argentina y comprende dos regiones fisiográficas principales, una estrecha faja costera y el extenso interior montañoso. En la costa las sociedades humanas se basaron en la recolección de mariscos y en la pesca, teniendo la agricultura solamente como un recurso secundario, mientras que la sierra fue asiento de la característica tradición de cazadores-recolectores andinos. Tardíamente irán apareciendo sociedades más complejas de base agrícola que darán paso a belicosos poblados fortificados, dominados por jefes permanentes, que solamente se unificarán tras la expansión incaica a partir de 1450. Además del florecimiento de la cerámica, el área contemplará el desarrollo de artes peculiares, como el trabajo del bronce, del cuero y de la madera.

Dentro del territorio de la vasta área Amazónica se incluye gran parte de Brasil, concretamente los Estados de Pará y Amazonas, norte de Mato Grosso y territorios de Amapá, Río Branco, Acre y Guaporé. Se incluyen además las

vertientes amazónicas de Bolivia, Perú y Ecuador, sureste de Colombia, sur de Venezuela y de Guyana, Surinam y la Guayana Francesa. Su cultura tradicional, de Selva Tropical, cristaliza a comienzos de la era cristiana, basada en una agricultura de roza del maíz, la mandioca y la pesca como un recurso importante. Muchos de sus grupos han sobrevivido hasta hoy, pero a través del arte, sobre todo de la cerámica, puede detectarse la existencia de sociedades complejas en algunos momentos de su proceso cultural. Otras manifestaciones artísticas, dadas las condiciones del medio, han perecido.

El área Brasileña Oriental comprende el este y sur de Brasil. En fechas remotas contempló la presencia de pequeños grupos de cazadores, sobre todo de pescadores y recolectores de moluscos. Más tardíamente, en torno al 500 d. C., se manifiesta una cultura relacionada con la selva tropical, con agricultura y cerámica relativamente desarrollada.



Aspecto de la geografía andina

El Chaco, la depresión geográfica del mismo nombre, comprende el sureste de Bolivia, casi todo Paraguay y el extremo noroeste argentino. Tras una hipotética ocupación por cazadores tempranos se encuentran en el área pueblos de economía agrícola, pero con una fuerte dependencia de la caza y de la pesca, carentes de rasgos jerárquicos. Solamente a lo largo del río Paraguay y en fechas tan tardías como la de la

llegada de los españoles se encuentran sociedades complejas.

El área Pampeana comprende Uruguay y la mayor parte de Argentina: las provincias a lo largo de los cursos medio y bajo del Paraná, las Pampas, la Patagonia y el este y norte de Tierra del Fuego. La caza, la recolección de mariscos y de plantas y la pesca fueron las bases económicas de sus culturas en las que solamente se desarrolló en alguna medida la agricultura en torno al 500 d. C. en el bajo Paraná. Pequeños grupos nómadas fueron su característico modelo social.

Y, por último, el área Fueguina, situada en territorio chileno, y que abarca la costa pacífica desde el sur de la isla de Chiloé y porciones del oeste y extremo sur de Tierra del Fuego. Sus habitantes se adaptaron sobre todo a las condiciones costeras, en forma de pequeños grupos dedicados a la recolección de mariscos y a la caza de mamíferos marinos.

Revisar todas las manifestaciones artísticas de las nueve áreas excedería con mucho las dimensiones de este trabajo. Por ello nos centraremos princi-

palmente en el área Peruana y también en el área Intermedia, cuyas realizaciones en el terreno del arte, bien conocidas, fueron variadas y espectaculares. Se harán menciones también a artes peculiares y significativas de las áreas Caribe, Amazónica y Surandina, pero obviaremos las cuatro restantes áreas en las que, aunque existiendo artes peculiares, en muchos casos se relacionan con las de las otras áreas o se realizaron sobre materiales perecederos que no se han conservado. El menor desarrollo cultural de estas áreas, compuestas por grupos nómadas y con inexistencia de especialistas, hizo que ciertas artes como la orfebrería, la escultura en piedra o la cerámica no se desarrollaran en absoluto o lo hicieran solamente de un modo marginal.



Aspecto de la geografía andina

Otras clasificaciones

Aunque en el desarrollo de la exposición seguiremos la ordenación en áreas geográfico-culturales mencionada, recurriremos en ocasiones a otro tipo de clasificación elaborada por los estudiosos de la antigüedad suramericana y que se refiere a la consideración de grandes períodos cronológicos. Debemos advertir, sin embargo, que lo que nos interesa destacar aquí no es tanto la cronología de las fechas en las que se encuadran los períodos que ahora mencionaremos, imposibles de generalizar para todo el subcontinente y que deben tomarse solamente como una referencia muy vaga, sino sobre todo los modelos culturales característicos de cada uno de esos períodos y que sí son extensibles a todas las áreas, aunque puedan mediar entre ellos algunos milenios de diferencia.

Se habla así de un período Paleolítico que, en principio, puede situarse entre 16.000 y 14.000-6.000 a. C. Su modelo cultural característico fue el de cazadores-recolectores, pequeñas bandas o grupos de escasa entidad que deambulaban a la búsqueda de su sustento y que por lo tanto poseen un arte mobiliario, realizado por no especialistas y generalmente hecho con materiales perecederos. Pero producto de los cazadores andinos fue el espectacular arte rupestre que enseguida consideraremos y es éste un modelo cultural que se ha mantenido hasta hoy en algunas áreas.

El denominado período Arcaico, 6.000-3.000 a. C., contempla los difíciles inicios de la experimentación agrícola. Los grupos humanos tienden a asentarse en pequeñas aldeas cuyos trabajos artísticos, magníficos, de cestería o de calabazas grabadas, apenas han llegado hasta nosotros. Pero en algunas regiones como en la costa peruana, las peculiares condiciones ambientales permitieron no solamente la sedentarización temprana, sino incluso la existencia de grandes asentamientos con arquitectura ceremonial.

El Formativo, entre 3.000 y 500-300 a. C., es el período de la consolidación de las técnicas agrícolas, de la vida centrada en grandes poblados donde comienzan a aparecer jefes permanentes y en algunas áreas, del desarrollo de complejos centros ceremoniales. La aparición y desarrollo de la cerámica, de la orfebrería, del tejido y de todas las artes tradicionales es otra de las características del período.

El período subsiguiente, más o menos entre 500, 300 a. C. y 500 d. C., recibirá diversos nombres según las áreas: de Desarrollo Regional, Clásico, de Culturas Regionales. En cualquier caso cristalizan en él las características peculiares de cada área, desarrollándose, donde fue posible, complejas sociedades de base agrícola o ganadera. Las obras de ingeniería, el urbanismo incipiente, los centros ceremoniales y todas las artes suntuarias

requeridas por las clases de élite emergentes como distintivos de rango, florecen en este período.



Las culturas andinas tuvieron que adaptarse a la geografía y así construyeron andenerías para poder sembrar sus cosechas.

Por último, el período de Integración, Postclásico o de Estados Regionales, entre 500 d.C. y 1.500 d. C., verá sobre todo la confederación de grandes poblados, la consolidación de algunos Estados y/o la expansión arrolladora de otros, como el caso del Estado inca, acompañado del máximo desarrollo del urbanismo y de la arquitectura, así como de las obras hidráulicas y de ingeniería. La especialización llega al culmen, apareciendo verdaderas fábricas donde se producen en masa cantidades de objetos cerámicos, tejidos, joyas, pero donde también, y en manos de los mejores artistas, se realizaban cuidadosamente los objetos destinados a la nobleza y sobre todo a los dirigentes.

La presencia y posterior conquista española, variable en fechas según las diferentes zonas del continente, aunque se toma el comienzo del siglo XVI como fecha tónica, significa el fin del mundo prehispánico americano. Pero no supuso el final de todas las culturas indígenas. Aunque en algunos lugares el contacto con el mundo occidental supuso la extinción total de los indígenas y de sus culturas, en algunas regiones el proceso cultural aborígen continuó, con los normales intercambios con el ámbito occidental, dando lugar hoy a una serie de culturas que, a veces en circunstancias penosas y difíciles, tratan de mantener su identidad y producen un importante arte propio, aunque ello no será objeto de este trabajo.

El arte de los cazadores andinos

LOS restos más antiguos de la cultura de los primitivos habitantes de Suramérica que conocemos hasta ahora son unos cuantos instrumentos de piedra, toscamente tallados, procedentes de Ayacucho, Perú, y que remontan la antigüedad del hombre su-ramericano a unos 16.000 años a. C. Estos hallazgos han sido puestos en duda por algunos investigadores que sostienen que el lasqueado de dichos instrumentos es casual.

De todas maneras parece existir coincidencia en la idea de que el hombre penetró en América del Sur a través de Centroamérica durante el Pleistoceno, probablemente antes del 14.000 a. C., y que convivió con los grandes animales de la época, como el perezoso gigante (*Megatherium*), un tipo de elefante (*Mastodonte*) o el tigre dientes de sable (*Smilodon*), y otros animales que desaparecieron hace por lo menos 10.000 años.



*Pinturas rupestres con representación de animales.
Cueva de Toquepala. Perú.*

Los instrumentos de piedra de estos habitantes primitivos corresponden al llamado Estadio Pre-puntas de Proyectoil, ya que se trata de utensilios poco diferenciados y que se agrupan en tres tradiciones diferentes, de dispersión variable a lo largo del continente. Se sabe muy poco de la cultura de los fabricantes de dichos instrumentos, tan sólo que eran probablemente cazadores y recolectores de alimentos. Y es probable que muchos de estos instrumentos fueran de carácter secundario, ya que se fabricarían muchos otros con materiales perecederos, como la madera o el hueso. Y tampoco conocemos nada de su arte, lo cual no quiere decir que no existiera. El arte es un aspecto universal de la cultura; no ha existido nunca ningún pueblo que no haya practicado algún tipo de manifestación artística. Pero las obras de arte han podido realizarse con materiales que no se han conservado y debemos tener en cuenta también las artes que no se manifiestan necesariamente en un soporte material, como la música, la danza, la oratoria...

Las más antiguas y por cierto impresionantes manifestaciones artísticas que se han conservado en Suramérica, corresponden ya a grupos cuya cultura es algo mejor conocida. Descendientes de los primitivos grupos mencionados o integrantes de una nueva oleada migratoria procedente de América del Norte, cazadores especializados se asentaron en los altiplanos andinos y en sus vertientes hacia el 9000 a. C. Sus restos materiales se han clasificado en diversas culturas, según sus características espaciales y temporales, pero tenían en común la manufactura de instrumentos de piedra muy especializados, como puntas de proyectil para la caza y otros utensilios para el tratamiento de la carne y las pieles.

En una época de extinción de la fauna pleistocénica, cazaban diversas especies de venados y de auquénidos, como la vicuña y el guanaco. En invierno descendían en pequeños grupos a los valles abrigados y subían a las montañas en invierno para instalarse en cuevas y, agrupados probablemente en unidades mayores o macrobandas, cazar de forma cooperativa. Su organización social sería sencilla, de carácter familiar y sin ningún tipo de especialización en el trabajo, siendo todos los miembros del grupo capaces de desempeñar tareas de tipo tecnológico, económico o sociopolítico, aunque existirían distinciones derivadas del sexo o de la edad. En este tipo de organización no hay jefes autoritarios, solamente líderes carismáticos y temporales, cazadores especialmente hábiles. Probablemente el único especialista sería el shaman, el intermediario entre las fuerzas sobrenaturales y los humanos. Hechicero, curandero, adivinador, que desempeñaría una serie de rituales, a veces complejos, que respondían a necesidades y situaciones concretas. Y en estos rituales podría contarse con la participación activa de la comunidad y a través de la actividad del shaman y de los ritos podrían controlarse las fuerzas naturales y sobrenaturales y dar explicación a

las desgracias inexplicables.

Estas culturas aparentemente simples han revelado, sin embargo, aspectos de complejidad sorprendente en su ideología. En Lauricocha, en los Andes Centrales peruanos, se han encontrado enterramientos diferenciales según la edad. Hay fosas de pocos centímetros de profundidad, para adultos, con un ajuar incipiente en forma de piezas de sílex rodeando los esqueletos, y restos de animales. Las tumbas infantiles son fosas más profundas excavadas junto a piedras de regular tamaño. El ajuar es más rico, con utensilios de hueso de costilla pulidos, piezas de sílex y cuentas de collar, en un caso de hueso y en otro de turquesa. Se asocia también con las tumbas ocre rojizo y amarillo y en un caso se cubrió un cuerpo con oligisto.

Ya en estas tempranas fechas se inicia una costumbre que será frecuente en épocas posteriores, la deformación de los cráneos; en este caso es del tipo tabular erecto, un marcado aplastamiento de la frente que se consigue atando fuertemente una tablilla a la cabeza del niño.

Son también estos grupos de cazadores los que han dejado un arte espléndido en las paredes y abrigos de toda la región andina, arte que refleja una aguda percepción de la naturaleza, un profundo conocimiento del mundo animal circundante, un gran sentido del movimiento y una considerable capacidad expresiva y de síntesis.

El marco cronológico en el que se encuadran estas realizaciones artísticas es muy amplio, a rasgos generales, entre 12.000 a. C. y 500 d. C. Esta amplitud de fechas se debe al hecho comprobado de la expansión hacia el sur de estas culturas, no apareciendo en la Patagonia hasta el 5000 a. C. y manteniéndose en el extremo sur casi hasta hoy día.

Las pinturas rupestres muestran un amplio espectro de estilos diferentes. Los estilos negativos o improntas de manos son comunes en el sur de Argentina y suelen asociarse con puntos, líneas de puntos, círculos, cruces, huellas de animales; los estilos de escenas reproducen cacerías, como cercos a guanacos, rastreos y persecuciones, o manadas de animales en diversas actitudes; en los estilos de grecas o geométricos complejos se introducen, aparentemente, motivos nuevos, y tal vez desconocidos por los artistas, seguramente por influencias o contactos con otros grupos de distinta cultura, como la greca escalonada.

En Perú, en Lauricocha en los Andes Centrales, se ha encontrado un importante conjunto de arte rupestre, pinturas y grabados, que cronológicamente llega hasta épocas muy tardías. Destaca la cueva número 3 de Chaclarragra, en cuya pared sur y a dos metros de altura sobre el suelo aparece una escena pintada en rojo oscuro. Parece tratarse de una manada de auquénidos, tal vez vicuñas, corriendo en fila y tratando de huir; algunos animales han sido alcanzados por dardos de cazadores situados

estratégicamente. A pesar de su estilo relativamente simple y de su gran sencillez, la escena está llena de dinamismo, y los animales han sido captados en diversas actitudes. El primer animal parece doblarse ante la azagaya que tiene clavada en el lomo; el segundo se detiene en actitud de sorpresa; la mayoría despliegan las patas, creando la sensación de correr a galope tendido. Las figuras humanas parecen tratadas con menor cuidado, pero es clara su actitud y la existencia de las armas.

La cueva donde aparecen estas pinturas está alojada en un gran peñasco, en la ladera de una gran pendiente. Aparecen además numerosos grabados y pinturas de épocas muy diferentes, con abundantes superposiciones. Los restos de cultura material hallados revelan que la caverna fue ocupada únicamente de manera eventual.

En la Sierra sur de Perú, en Toquepala, se encuentra uno de los mayores conjuntos de arte rupestre de ese país. Las representaciones más llamativas se encuentran en la cueva denominada Tal-1, que mide 10 m de longitud, 5 de anchura máxima y 3 de altura. Parece más bien un sitio ceremonial antes que de habitación, o habría sido ocupada durante cortos períodos estacionales por un pequeño número de personas que, desplazándose continuamente, reincidían en sus visitas.

Aparecen allí más de un centenar de figuras, principalmente animales y humanas, componiendo diferentes escenas referentes sobre todo al rodeo y acoso de guanacos. En uno de los grupos se observa una fila de cazadores que llevan una especie de garrotes y rodean en semicírculo a los animales. Uno de los hombres se inclina hacia atrás levantando una pierna, en actitud de tomar impulso hacia una hembra preñada. Los animales se dispersan en todas direcciones. En otro grupo de pinturas los animales doblan el cuello apoyando el hocico en tierra como agotados, mientras los hombres los acosan con sus armas. Otros corren despavoridos hacia una especie de vaca, yaciendo muerto, ya alguno de ellos. Un perro parece ayudar a los perseguidores.

Otra vez queda patente el sentido de la expresión, de dinamismo, la habilidad del artista para captar los detalles fundamentales de los animales. No se intenta representar un animal o un ser humano de forma naturalista, sino de captar la idea, la esencia de la persecución, de la caza, de la muerte del animal; y todo eso se logra plenamente.

Es tal vez en Argentina, y concretamente en la Patagonia, donde se ha concedido al arte rupestre un interés especial. Se da aquí la circunstancia de que la cultura de los cazadores superiores se mantuvo durante más tiempo, casi hasta la actualidad, dadas las condiciones de marginalidad geográfica y cultural del extremo sur del continente. Pero las pinturas que nos interesan corresponden al mismo nivel cultural que el de los cazadores peruanos, aun-

que con un normal retraso en la cronología y con la aparición de representaciones de armas peculiares, como las bolas perdidas, pero manteniendo el mismo sentido en sus escenas, de cacería predominantemente.

Entre estos grupos destaca una escena de la estancia Sumich en un abrigo del curso alto del río Pinturas, en la provincia de Santa Cruz. Se trata de una escena de caza, pintada en color amarillo, en la que un grupo de guanacos se encuentra cercado por dos grupos opuestos de cazadores que cierran un cerco sobre los animales.

Los seres humanos se representan esquemáticamente; siluetas estilizadas en forma de un rectángulo alargado para el cuerpo y dos líneas para las piernas, sin indicación de cabeza. Es más bien la posición, en torno a los guanacos, que la imagen lo que los identifica como cazadores, ya que además carecen de armas. Sin embargo, los guanacos están dibujados de forma mucho más realista, con gran simplicidad, pero revelando gran destreza en la representación de los detalles anatómicos que los hace perfectamente identificables, incluso individualmente. El artista patagón utilizó incluso los accidentes de la pared de la cueva como si fueran los del terreno donde se desarrolla la escena. Los cuatro últimos guanacos de la fila aparecen en actitud de saltar un hipotético desnivel del suelo; el primero de ellos ha sorteado el accidente y se encuentra de nuevo en plena carrera; el segundo se representa con las patas traseras algo más altas que las delanteras, captadas en el momento de tocar el suelo tras el salto; el tercer animal, en el instante de rebasar el obstáculo, tiene las patas delanteras dobladas, el cuello estirado y la cola vuelta hacia el lomo, mostrando con pocos rasgos el esfuerzo del salto. El último guanaco se presta a saltar, levantando levemente la cabeza y las patas anteriores. En otro momento de la escena, la fila de guanacos rodea un gran obstáculo, representándose claramente a los animales realizando el giro correspondiente, inclinando el cuerpo y estirando el cuello.

Queda patente el profundo conocimiento de los animales y la capacidad de expresión. Destaca también el tratamiento de la perspectiva, colocando a los cazadores de la segunda fila cabeza abajo, con lo que parece acentuarse la representación de una acción, la de rodeo y acoso de un grupo de animales rápidos y ágiles por parte de hombres.

En otra escena de los abrigos del río Pinturas los cazadores no sólo cercan a los guanacos sino que tratan de separar las crías de los adultos. En este caso las figuras humanas se representan con más detalle, con piernas y brazos, con lo que se acentúa una mayor sensación de movimiento. Los cazadores son precedidos por una serie de puntos, que parecen indicar huellas. Se trata de representar el recorrido, el rastreo y la persecución.

El material utilizado para las pinturas se compone de colorantes de origen mineral, hematitas, óxidos de hierro, óxidos de cobre, que producen tonos

ocres, rojos, amarillos y verdosos. El color se disolvía en agua o en alguna materia grasa y se aplicaba con una especie de hisopillo hecho con una ramita delgada en cuyo extremo se enrollaba un mechón de lana; o simplemente se dibujaba con los dedos, pero siempre con trazos firmes y seguros.

Un tema de gran interés que plantean estas pinturas es el de su posible intencionalidad y significado. Aunque no existe un acuerdo generalizado al respecto, parece existir un cierto consenso en interpretarlas dentro de un contexto ritual y como parte de ceremonias de magia de propiciación. A esta idea ayuda el hecho de que este tipo de pinturas se han encontrado siempre en sitios de acceso difícil y que nunca han sido lugares de habitación prolongados, sino que sólo se ocuparon esporádicamente. En algunos casos se encuentran además a modo de repisas con huellas oscuras, como de haber contenido mechas encendidas. Se ha llegado así a considerar esas cuevas como lugares donde se desarrollaban ciertos ceremoniales con los que las pinturas tendrían alguna relación.

Es probable que tal como ahora hacen los pigmeos de África Ecuatorial, antes de llevar a cabo una importante cacería se dibujasen con todo cuidado, en el interior de esas cuevas y a la luz de vacilantes antorchas, los hechos que luego se esperaba reproducir en la naturaleza. Después, una vez obtenida la caza deseada, se volvería a la cueva, y en un lugar reservado al respecto, e incluso encima de otros dibujos ya realizados, se pintaría a los animales capturados para que la naturaleza no se resintiera de lo que se le había sustraído. La fuerza de la propiciación radica en la idea de que la figura representada es lo mismo que lo que se representa, no es solamente su imagen. Y debemos recordar que las escenas de caza y las superposiciones de animales son los temas comunes representados.

Avanzando aún más en la interpretación podríamos aventurar que serían precisamente los shamanes los encargados de realizar esas pinturas. Ellos son los intermediarios con las fuerzas sobrenaturales y de la naturaleza, individuos sobresalientes, con aguda capacidad de percepción y profundos conocedores de la realidad circundante. Aunque habría que destacar que no podríamos hablar de artistas especializados, sino de individuos que esporádicamente desempeñan el rol de artistas, siendo sus pinturas parte de las ceremonias que debían desempeñar.

La idea de un arte anónimo, realizado por no especialistas se acentúa todavía en otro tipo de representaciones frecuentes en la Patagonia. En el curso alto del Pinturas, en tres cuevas y fechadas entre 5330 a. C. y 340 d. C. se encuentran una gran cantidad de improntas de manos en negativo. Su contexto cultural es el mismo de los cazadores que venimos mencionando. Son manos humanas, generalmente la izquierda, que se han colocado sobre la pared y se ha esparcido un pigmento mineral a su alrededor soplando a

través de un canutillo. Los colores más antiguos son el negro, el ocre amarillento, rojo claro, violáceo y más tardíamente rojo oscuro, y, por último, el blanco sobre una superficie pintada previamente en rojo.

En algunas cuevas aparecen centenares de manos, en otras unas pocas; el mayor número corresponden a adultos, algunas son de niños. Con menos frecuencia aparecen positivos resultado de mojar la mano en pintura y aplicarla sobre la piedra. Suelen encontrarse en los lugares donde también aparecen los tipos de pinturas antes descritos.



Cueva de las manos pintadas. Santa Cruz, Argentina.

Entre otras interpretaciones se ha considerado la de un ritual de identificación, algo como la marca de visita, el testimonio personal del acceso a un lugar sagrado, costumbre que aún se conserva en Australia.

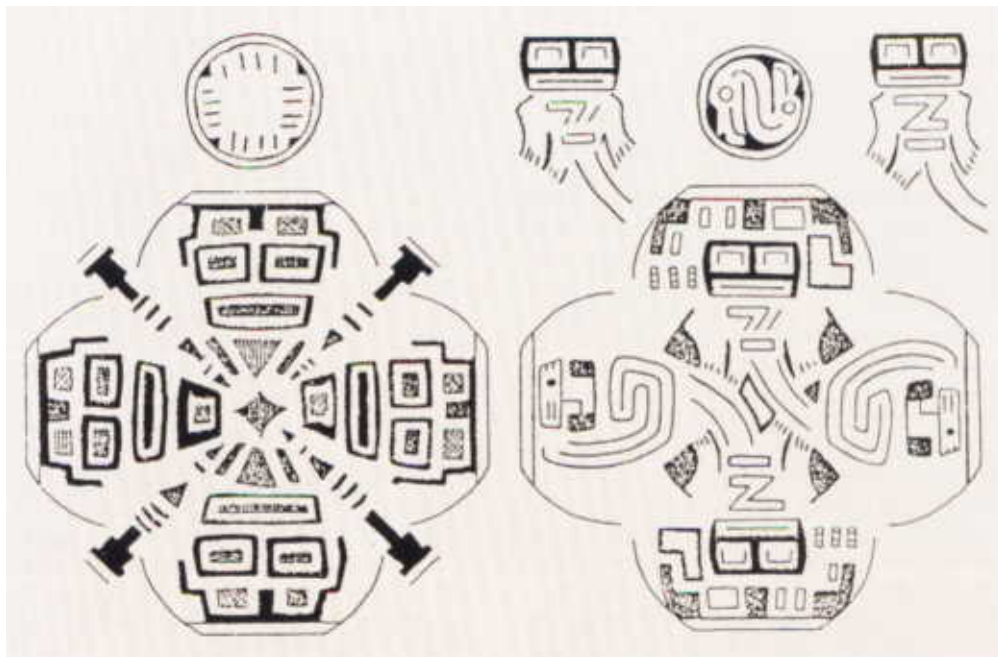
Nos encontramos ante una forma de arte del que participa todo el grupo, participación que no se refiere solamente a la comprensión del arte por toda la comunidad sino a la realización común del mismo.

El contexto ceremonial del desarrollo de este tipo de arte podría explicarse también por las características de la cultura de las bandas de cazadores. La in-diferenciación del mundo sobrenatural y del real es de gran trascendencia en este tipo de culturas. Todas las cosas y seres que existen en la naturaleza poseen alguna clase de espíritu, que es el que explica las acciones

características de ese ser y que a la vez proporciona los medios a través de los cuales los humanos pueden influir sobre él o al menos controlarlo. De esa manera todos los aspectos de la naturaleza pueden de alguna manera ser controlados por el hombre, que puede influir en ella por medios sobrenaturales ya sea para obtener el alimento o para alejar calamidades. En este sentido podemos considerar al arte en un contexto sobrenatural, como uno de los medios de los que se vale el ser humano para actuar sobre el entorno e incluso sobre la propia sociedad.

El neolítico americano

LA abundancia de recursos naturales en algunas zonas como en la costa peruana y en la de los Andes meridionales llegó a permitir la existencia de comunidades sedentarias e incluso de tamaño considerable, aunque dependientes de una economía cazadora-recolectora. Pero en Suramérica será la agricultura y concretamente el maíz, de origen mesoamericano, la que sentará las bases del desarrollo cultural conocido como civilizaciones.



Dibujos geometrizarantes de una calabaza trabajada en pirograbado. Hueca Prieta, valle de Chicama, Perú.

Entre el sexto y el primer milenio antes de nuestra era nos encontramos con un período de experimentación agrícola que recibirá diversas denominaciones

según las regiones y países. Una de esas denominaciones, Pre-cerámico, es significativa, porque derriba la vieja idea tradicional de una Revolución neolítica, como se denomina en el viejo mundo, en la que la aparición de la agricultura y la cerámica se daban conjuntamente. La domesticación y expansión de las plantas fue un difícil y largo proceso que además en Suramérica contempla la existencia de cultígenos exclusivos como la papa (*Solanum tuberosum*), la quinoa (*Chenopodium quinoa*) o la mandioca (*Manihot utilissima*) y con otros comunes con Norteamérica, como el maíz.

Otro factor particular en América del Sur fue la domesticación de animales, ya que en la región andina llegaron a tener una considerable importancia económica animales como la llama, la alpaca o el cuy (conejillo de indias), pudiendo hablarse, con propiedad, de ganadería.

A rasgos generales puede afirmarse que durante este período las bandas de cazadores-recolectores van organizándose en comunidades mayores, más o menos sedentarias, pero basadas también en relaciones de parentesco. El maíz no ha hecho aún su aparición y los cultivos son todavía muy locales jugando un papel económico secundario. Todavía se depende en gran medida de la caza, la pesca o la recolección. La cerámica no aparecerá hasta los últimos momentos, siendo generalmente utilitaria para usos cotidianos, manifestándose el arte en otro tipo de objetos y materiales, de difícil conservación, como la cestería, los tejidos, las calabazas o el adorno corporal.

Este largo período cultural no es contemporáneo en todo el continente y es además muy desigualmente conocido, confundándose en algunas áreas con los períodos formativos o de completa dependencia de la agricultura. En la Amazonia, por ejemplo, este estadio de agricultores incipientes puede prolongarse hasta el 500 d. C, y en otras áreas como el Chaco, Este de Brasil o márgenes de la cuenca amazónica, este modelo cultural de agricultores incipientes se ha mantenido de algún modo hasta hoy.

Tal vez sea en el área peruana donde mejor se conoce este período de transición. Uno de los yacimientos arqueológicos más antiguos es Chuca, a unos 65 km al sur de Lima, y a unos 3 km del mar. Los hombres de Chuca vivían en pequeñas chozas de planta circular hechas de caña y dispuestas de forma irregular. Su economía era mixta, basada sobre todo en la pesca pero también en la recolección de mariscos y en la caza del lobo marino, y se practicó también una agricultura experimental de pallares (*Phunatus*) y calabazas. Se han encontrado entierros en el interior de las viviendas y también fardos funerarios en los que los huesos estaban quemados parcialmente y mezclados con otros huesos humanos o de mamíferos marinos, todo ello bajo una capa de ceniza.

Entre 2500 y 1300 a. C. se extiende por toda la costa peruana esa modalidad de economía mixta, apareciendo numerosas aldeas sedentarias, cercanas al mar

y también a las fuentes de agua dulce. Es el tipo de economía y de asentamiento que se denomina de horticultores aldeanos. Su base económica fue la recolección de mariscos, la caza de mamíferos marinos y la pesca. Entre las plantas cultivadas, varias formas de calabaza (Cucurbita y Lagenaria) y el pajar, el ají, el algodón, el frijón y la jiquima, así como algunos frutales. Aunque no se conocen los métodos de cultivo, se sospecha que debieron aprovecharse las áreas humedecidas por los ríos o por las aguas subterráneas provenientes de la sierra, ya que no hay evidencias de irrigación. Hay que destacar que el consumo de plantas tenía en estos momentos un carácter muy secundario, siendo un complemento de la dieta que giraba en torno a los productos marinos. El utillaje debió de estar compuesto principalmente por platos y vasos de calabaza lagenaria, y también de hueso de ballena y de cestos de varios tipos. Se han encontrado algunos metales (piedras de moler) en forma de platos de piedra pulida.

En estos momentos tempranos empiezan a manifestarse los indicios de lo que podría denominarse arquitectura, ya que además de las viviendas, de variadas formas, aparecen restos de edificios comunales o ceremoniales, que muestran algún sistema de planificación previo. Y comienzan a hacer su aparición las primeras estructuras tendentes a la forma piramidal.

Primeras manifestaciones artísticas



Puntas de lanza talladas en diversos materiales. Museo del Banco Central, Quito.

Pero las artes más destacables de este período se plasmarán en otros materiales que también tendrán una larga tradición posterior, como la cestería, los mates o calabazas decoradas y sobre todo el tejido.

En una época en la que todavía se desconoce la cerámica fue común la utilización de calabazas secadas y vaciadas. Pero en ocasiones estos recipientes se trabajaban y decoraban con todo cuidado y llegaban a formar parte de ajuares funerarios, lo que hace que podamos considerarlos como obras de arte. En Huaca

Prieta, en el valle de Chi-cama, se han encontrado dos de estas calabazas decoradas. La mejor conservada, de 4,5 cm de altura, y 6,5 cm de diámetro está decorada con cuatro caras de estilo muy geometrizable. La tapa lleva un motivo de líneas grabadas. El otro ejemplar tiene dos figuras humanas, también muy estilizadas, con las caras colocadas en lados opuestos del mate

y los cuerpos y piernas desplegados hasta cruzarse en el fondo del recipiente. La tapa lleva una figura grabada en forma de S con cabezas de ave en ambos extremos.

Este tipo de calabazas, trabajadas en pirograbado, con tapas ajustadas cortadas de otra calabaza de mayores dimensiones, no debieron ser hechos aislados sino parte de un arte firmemente establecido del que por desgracia han llegado hasta nosotros muy pocas muestras. Y tampoco se trata de un arte incipiente, ya que su estilo es muy elaborado. El contexto de su hallazgo es funerario, lo que señala el comienzo de otra muy larga tradición.

El arte y la técnica del tejido se inician también en este período, favorecidos por la extensión del cultivo del algodón (*Gossypium barbadense*). Son dos las técnicas utilizadas ahora, previas a la aparición del telar, el entrelazado, especie de tejido rústico a mano, sobre hilos que hacen la función de urdimbre; y el anillado, o utilización de un único hilo que se irá enredando sobre sí mismo. Las fibras se preparaban con ayuda de husos de madera o de piedra y el tejido se facilitaba con agujas y lanzaderas. Los tipos de telas variaban según la función a la que se destinaban: redes, mantos, bolsas, manteletas, faldellines y turbantes, y en este caso se hacían de fibras de junco.

La mayoría de los tejidos se decoraban combinando hilos de colores diferentes o pintando algunas zonas una vez realizada la tela. Los motivos podían ser geométricos, pequeños diamantes y líneas formando diseños variados, o también figurativos, aunque siempre dentro de un estilo geometrizable impuesto por la propia naturaleza del tejido. Se representaban figuras humanas, aves y otros animales. Entre las figuras representadas pueden mencionarse la serpiente de doble cabeza, motivo común en Paracas-Cavernas, o cangrejos de roca, cóndores y papagayos. Probablemente el artista representaba los animales y criaturas que le eran más familiares en su entorno cotidiano.

Aparentemente uno de los principales medios usados para la expresión artística fue precisamente el tejido, y es probable que el estilo geometrizable característico del mismo se imponga aun cuando se utilicen otros materiales, como es el caso de los mates o calabazas.

Podemos también destacar que las manifestaciones artísticas aparecen en este momento sobre objetos cotidianos, pero cuyo especial tratamiento hace que los consideremos como obras de arte. No hay todavía evidencias de materiales especiales reservados para el trabajo artístico. Pero sí se inicia la costumbre de la asociación de las expresiones artísticas con las prácticas funerarias. Las tumbas, cerca o dentro de las viviendas son sencillas fosas revestidas en algunos casos con piedras o adobes. Los cadáveres, en posición extendida o flexionada se envolvían en esteras o mantos tejidos y a veces se

acompañaban de ajuar. En ocasiones se han hallado entierros de cráneos y esqueletos sin calavera, lo que podría hacer pensar en la costumbre, muy extendida en Su-ramérica, de la cabeza trofeo. No hay entierros diferenciales que indiquen distinciones de estatus. Nos encontramos aún ante sociedades de tipo igualitario, carentes de estructuras jerarquizadas, donde los artistas no desempeñan aún un rol especializado.

Y es en este período Arcaico, donde como venimos viendo se van formando lentamente las tradiciones culturales que irán dando un perfil propio a las diferentes áreas suramericanas, donde nos encontramos con un ejemplo importante de lo que es sin duda uno de los primeros inicios de arquitectura ceremonial, probablemente de carácter templario.

En la vertiente oriental de los Andes, cerca de la ciudad de Huánuco, se encuentra el sitio de Kotosh, donde aparecen una serie de construcciones de aparente función religiosa. Destaca entre ellas el llamado Templo de las Manos Cruzadas, una pequeña habitación de 9,4 m por 9,2 m en su interior, construido sobre una plataforma de 8 m de altura. Las paredes, gruesas, se hicieron con piedras de río utilizando barro como mortero. Paredes y suelo se cubrieron luego con una capa de arcilla, en uno de los muros aparecen una serie de grandes nichos y debajo de cada uno un par de manos cruzadas esculpidas en la arcilla.

Este conjunto de edificaciones se ha fechado por arqueólogos japoneses entre 2500 y 1800 a. C. y del registro arqueológico se deduce que sus constructores no practicaban la agricultura.

Parece, en principio, sorprendente que los excedentes económicos y el potencial de organización humana y de energía necesarias para la construcción de edificios públicos y la existencia de un arte que implica un cierto grado de especialización se haya conseguido sobre la base de una economía cazadora-recolectora. Tal vez la explicación se encuentre en otro aparente templo, el de los Nichitos, construido en parte sobre el de las Manos Cruzadas, cuya estructura, compuesta de pequeños nichos, ha hecho pensar a los investigadores que podría tratarse de cuyeros, para la cría del cuy (*Cavia cobaya*), cuya domesticación y cría racional podría haber suministrado una base económica suficiente como para permitir la existencia de un tipo de arte asociado tradicionalmente con sociedades de tipo agrícola.

Los primeros ceramistas

ENTRE el cuarto y tercer milenio antes de Cristo y en algún lugar en el norte del continente sur-americano hizo su aparición una técnica y un arte que llegó a alcanzar un importantísimo desarrollo en épocas posteriores. Se trata de la fabricación de cerámica.

No existe todavía un total acuerdo sobre si la cerámica más antigua corresponde a Puerto Hormiga, en la costa caribe colombiana, o a Valdivia, en el Pacífico ecuatoriano; o sobre si esta última procede de un desarrollo local, o es de origen amazónico o incluso transpacífico, de Japón. Pero puede afirmarse, tras una serie de investigaciones arqueológicas en la zona norte andina, que nos encontramos ante una región que es el escenario de un temprano desarrollo del arte cerámico, de los primeros indicios de esta nueva tecnología. Sea cual sea el primer foco originario, debieron desarrollarse una serie de tradiciones cerámicas en direcciones diferentes, tales como Canapote-Barlovento o Valdivia-Machalilla, y probablemente otras que no conocemos y que podrían encontrarse en zonas tropicales del oriente de los Andes.

Nos encontramos ante los que los arqueólogos han denominado Períodos Formativos, etapas en las que ya se han formado las tradiciones culturales características de cada área, con los normales desfases cronológicos entre una y otra, pero en las que se encuentran unas manifestaciones artísticas peculiares e incluso estilos diferentes en cada cultura.



Cerámica incisa de línea ancha proveniente de Valdivia, donde se han hallado las cerámicas más antiguas de América.

En el Formativo la agricultura se ha convertido en una base económica realmente efectiva, con la rápida mejora y el perfeccionamiento de las plantas cultivadas en el período anterior, sobre todo de las más susceptibles al almacenamiento. La vida sedentaria, concentrada ahora en

grandes poblados se ha generalizado y el aumento de población es evidente. Los cambios en la organización social son otra de las características del período, pasando desde sociedades

igualitarias, establecidas en poblados permanentes, sin diferencias significativas entre sus componentes en cuanto a estatus, riqueza o poder, hasta el surgimiento de sociedades estratificadas e incluso Estados.

Y dentro del Formativo es el área Intermedia la primera que debe ser considerada no sólo porque los desarrollos culturales acaecidos en estas fechas fueron por delante de las otras áreas en esta región, sino sobre todo porque la aparición de ciertas técnicas y estilos artísticos, por primera vez en el continente americano, permitirán la comprensión de posteriores manifestaciones artísticas.

El estudio del arte formativo en el área Intermedia debe comenzar con la cultura y el arte Valdivia, cuyo arte cerámico es el más antiguo conocido hasta ahora en el Nuevo Mundo. Cronológicamente corresponde al Formativo Temprano, entre 3200 y 2300 a. C. Geográficamente se sitúa en Ecuador, en la costa de la provincia de Guayas, isla de La Puna, parte de Los Ríos y regiones costeras de Manabí y El Oro. Es una región actualmente árida, pero que debió de ser más húmeda en las fechas de las que venimos hablando.

Los primeros asentamientos conocidos de Valdivia se encontraban en la costa, en forma de grandes basureros con restos de conchas y peces, por lo que se caracterizó a Valdivia como una adaptación costera de cazadores-recolectores. Dado el contrasentido que suponía la existencia a la vez de una cerámica compleja y completamente desarrollada y sin antecedentes conocidos, se estableció la hipótesis del origen japonés de dicha técnica cerámica. La hipótesis se fundamentaba también en evidencias cronológicas y culturales. En Kyushu, en el centro-oeste de Japón, la cerámica Jomón se fabricaba 4.000 años antes de su aparición en Ecuador y las técnicas decorativas de Jomón medio eran semejantes a las de Valdivia. Las corrientes marinas favorecían la hipótesis del arribo casual de pescadores jomón a las costas ecuatorianas, aunque algunos autores eran partidarios de la idea de una verdadera expedición colonizadora desde el continente asiático.

Pero descubrimientos posteriores pusieron en duda dichas hipótesis. En los años setenta, el hallazgo de nuevos yacimientos Valdivia en el interior, con agricultura desarrollada y sin ninguna dependencia marítima, cambiaba el escenario de manera espectacular.

Destaca el sitio de Real Alto, cuya ocupación más temprana se remonta al 3200 a. C., con viviendas de planta elíptica, hechas de palos flexibles y cubiertas de paja u hojas de palma, de unos 10,3 por 8 m, al estilo de las malocas o viviendas comunales del alto Amazonas. Las casas se organizaban en herradura, en torno a un espacio central, como en el oriente de Brasil y aparecen también casas de hombres en el centro del poblado.

El asentamiento de éste y otros poblados indica una dependencia de la agricultura, pero hay además evidencias de otro tipo, como la existencia de gran cantidad de manos y metates, relacionados con la molienda del maíz. Hay también cerámica decorada con impresiones de granos de maíz, adornos de

vasijas con mazorcas modeladas e incluso hallazgos de algún grano de maíz carbonizado. La cerámica Valdivia tenía ya un contexto apropiado y es evidente, por las fechas en las que hace su aparición en otras áreas, que la costa ecuatoriana debió ser el o uno de los focos originarios de esta técnica en América, por lo menos de la cerámica de lujo, de técnica elaborada. Ello no invalida la hipótesis de otros focos originarios, de tradición local, y de fabricación más rudimentaria.

Y es la cerámica una de las artes más notables de Valdivia. Las formas se reducen a dos o tres básicas, pero la variedad sobre estos modelos es grande y lo es más la cantidad de técnicas decorativas. Se modela a mano o por enrollamiento (adujado) y la cocción se hace oxidante o reductora a fin de obtener coloraciones diversas. Las formas más características son jarros redondeados, de boca ancha, con borde acampanado o entrante. Hay también cuencos sencillos, carenados o con cuatro pequeños soportes, y algunos tienen el borde almenado o lobulado. Las bases son generalmente cóncavas. Las superficies están ligera o cuidadosamente pulidas y más del 20 por 100 tienen un engobe o baño rojo brillante. Las técnicas decorativas, casi siempre por modificación de la superficie, incluyen acanalados, arrastrados y decorados con uñas y dedos; punteados, biselados y recortados, brochado y corrugado. Hay estampados con conchas, con cuerdas y en zig-zag y diferentes clases de incisiones, escisiones y grabados, así como modelado, peinado, tiras sobrepuestas y, cuando se introduce la pintura, rojo pulido, rojo punteado o rojo inciso. A veces se emplean varias técnicas decorativas en el mismo vaso.

Las formas y la decoración de la cerámica cambiaron lógicamente a lo largo del proceso cultural de Valdivia, por lo que se han establecido ocho fases cerámicas que reflejan también cambios culturales.

Las características figurillas

Pero tal vez la manifestación artística más llamativa de Valdivia sean las figurillas de cerámica, porque se trata de nuevo del comienzo de una larguísima tradición que continuará hasta el Post-clásico no solamente en el área Intermedia, sino también en otras áreas como Mesoamérica y el Suroeste y Sureste de los Estados Unidos de Norteamérica.



Figura cerámica típica de Chorrera, de rasgos finos bien modelados, con tocado en forma de casco.

Las figurillas más tempranas son de piedra, en forma de una placa rectangular, con ojos y piernas indicados por medio de trazos grabados.

Hacia el 2300 a. C. hacen su aparición las tan características figurillas de cerámica. De factura maciza, se modelan a mano, empleando una arcilla fina y arenosa que resulta de color gris claro una vez cocida. La superficie, engobada en rojo, suele estar pulida con cuidado. Se configuran a partir de dos rollitos cilíndricos, unidos para formar el tronco y separados para las piernas. A esta base se añade la cara, plana y sin nariz, con ojos y boca representados por medio de hendiduras, así como las cejas. Destaca el cabello, formando una especie de gran peluca que se desprende con facilidad. Los tipos de peinados son de una gran variedad, contrastando con la escasez de atuendo, ausente por lo general. Tampoco se encuentran en las figurillas adornos faciales u ornamentos de cualquier clase.

La mayoría parecen ser de sexo femenino, con senos redondeados y prominentes. Otras tienen una proyección cónica en el abdomen, tal vez indicando sexo masculino y algunas presentan además senos, dando la impresión de una representación bisexual. La posición más común, con pocas excepciones, es de pie, aunque las figurillas no pueden pararse, ya que las piernas rematan en un final redondeado y presentan una

prominencia trasera, a la altura de la rodilla, muy poco anatómica. Los brazos, cuando existen, se reducen a una tirilla aplicada bajo los senos, donde una incisión separa ambas manos. El tamaño de los escasos ejemplares completos varía entre 4 y 12 centímetros.

Se trata de un estilo de figurillas relativamente uniforme que utiliza un alto grado de estilización, fijándose únicamente en una serie de rasgos esenciales para representar un ser humano, o más precisamente, la idea de un ser humano. La cabeza, el cabello sobre todo, es la parte que recaba la mayor atención del artista, estilizando mucho más el resto del cuerpo cuyos detalles anatómicos pueden resultar a veces difíciles de identificar. Se manifiesta también como un estilo muy elaborado, cuidadoso y plenamente desarrollado que revela una gran sofisticación y refinamiento. Dadas sus características técnicas no parece que se requiriesen individuos especializados para su elaboración. Aparentemente cualquier integrante de la cultura Valdivia podría ser capaz de realizar este tipo de manifestación artística, lo cual puede ser una pista para uno de los problemas más interesantes que se plantean, el del significado y función de este peculiar tipo de arte.

Este es un tema lejos de ser resuelto y que se complica con el hecho de que figurillas de cerámica continuaron haciéndose durante siglos, llegando a producirse prácticamente en serie en épocas más tardías, con representaciones mucho más complejas y variadas. Aunque tradicionalmente ha sido frecuente el considerar a las figurillas como objetos rituales, el contexto en el que se han encontrado por lo menos las de Valdivia es doméstico, más concretamente en sitios de habitación, incluso basureros, mezcladas con elementos de desecho, generalmente fragmentadas. O bien no se ponía excesivo cuidado en su manipulación, o, lo que parece más probable, la función que desempeñaron era transitoria y se desechaban una vez finalizada. No se han encontrado asociadas a enterramientos ni tampoco en relación con lugares que pudieran tener un carácter sagrado, y por sus características y ausencia de rasgos iconográficos no pueden considerarse representación de divinidades. Parecen tratarse de pequeños seres antropomorfos, más bien encarnaciones de ideas generalizadas que de seres concretos de algún tipo.

Se las ha relacionado con un cierto culto a la fertilidad, denominándolas incluso venus, por sus rasgos dominantes femeninos. El contexto tribal y agrícola, que suele considerar a la tierra la madre que proporciona el sustento, abundaría en dicha idea. Por comparación con figurillas etnográficas, concretamente del Chocó colombiano, se las ha considerado como parte importante en ceremonias de curación, las depositarías de los espíritus auxiliares que invoca el shamán para ayudarle en sus prácticas curativas.

Lo cierto es que estamos muy lejos de poder aportar ninguna idea concluyente al respecto. Lo más que nos atreveríamos a afirmar es que las figurillas debieron ser probablemente el exponente de ideas generalizadas de carácter espiritual; algo así como el receptáculo de algún tipo de fuerza sobrenatural que puntualmente se invoca como algún tipo de ayuda de carácter mágico. En cualquier caso, sea lo que fuese lo que significaban, esas figurillas y su uso eran algo generalizado y parte de una actividad cotidiana y doméstica.

La importancia de la cerámica Machalilla

Aunque a veces se considera Machalilla (2250-1320 a. C.) como un exponente del Formativo Medio ecuatoriano, se trata más bien de una etapa de transición entre el Formativo Temprano y el Tardío, o entre Valdivia y Chorrera, dada su contemporaneidad con algunas fases tardías de la primera y sobre todo por sus características. Machalilla representa una de las expresiones cerámicas que más influencia ejercieron en la América antigua.



Fragmento de una figurilla de Valdivia, de las denominadas Venus.

La forma peruana tan común de botella globular con asa o caño-estribo, deriva de la forma Machalilla, donde aparece por primera vez. La cerámica Machalilla influyó también en la cerámica mesoamericana y en los niveles inferiores de San Agustín, en Colombia, donde se han encontrado también fuertes semejanzas con dicha cerámica.

El estilo cerámico de Machalilla parece haber sido desarrollado por ceramistas Valdivia bajo el estímulo de influencias estilísticas de Cerro Narrío temprano. Cerro Narrío se encuentra en la sierra sur ecuatoriana, y su secuencia cultural, que se remonta al 2850 a. C., es una de las más largas de

Ecuador. La arqueología de la zona revela que desde fechas tempranas existió una gran interacción entre esta región serrana y la costa de Ecuador, así como hacia el oriente y hacia el sur, con la sierra norte de Perú, en forma de un tráfico a larga distancia de enorme importancia para comprender los procesos culturales del Noroeste de América del Sur.

La producción artística de Cerro Narrío fue muy amplia, trabajándose la piedra, el hueso, la concha, la cerámica y, más tardíamente, los metales. La cerámica, muy fina y de enorme calidad, introduce el uso generalizado de la pintura roja. Pero destaca sobre todo el trabajo de la concha, del *Spondylus*, o mullo, procedente de la costa, de la que se hacían pequeñas esculturas, exvotos, aprovechando las partes coloreadas de la concha para una mayor expresividad.

El arte cerámico de Chorrera

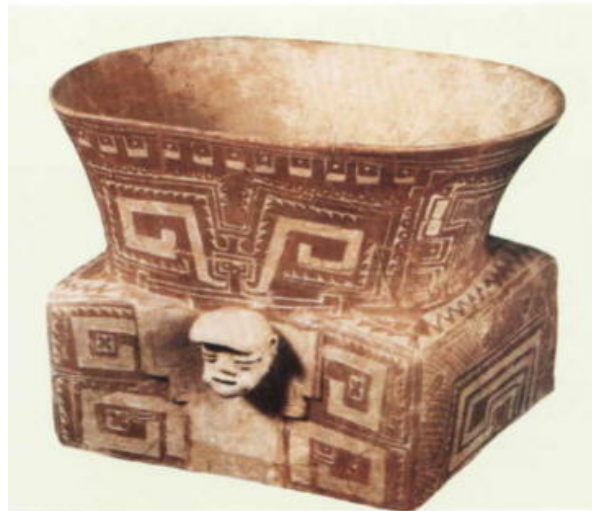
El Formativo Tardío ecuatoriano se encuentra capitalizado por la cultura o, mejor, el horizonte Chorrera, que parece representar una amalgama de grupos que explotaron la costa y parte de la sierra de Ecuador entre 1300 y 300 a. C. El nombre de Chorrera se aplica más bien a un estilo clásico de cerámica que se localiza en el interior de la cuenca del Guayas, en la planicie de la provincia de Esmeraldas y en los valles de Manabí. El término Engoroy se utiliza para designar a la cerámica manufacturada por los grupos del litoral y pueblos navegantes de los asentamientos de la península de Santa Elena, costa norte de la provincia de Guayas, costa sur de Manabí e isla de La Plata. En Chorrera-Engoroy cristalizan una serie de rasgos que evolucionarán después hacia otras culturas más modernas y localizadas.

Los acontecimientos se localizan preferentemente al pie de las elevaciones costeras, prefiriendo zonas apropiadas para la agricultura y también sobre barrancas de los afluentes de los ríos principales, lo que puede evidenciar la utilización de los ríos como vía de comunicación o fuente de aprovisionamiento. La base económica parece centrarse en el desarrollo de una agricultura eficiente, concretamente del maíz y de la mandioca, aunque en los yacimientos arqueológicos aparecen todavía gran número de conchas de moluscos.

Uno de los rasgos más notables de Chorrera es su cerámica, de gran calidad técnica y estética, muy fina y ligera, elaborada tras un proceso de cuidadosa selección de la arcilla, previamente lavada. Muchas de las características de esta cerámica, como el engobe crema, el grabado en zonas, o el modelado antropo y zoomorfo, tienen sus precedentes en las culturas anteriores Valdivia y Machalilla.

Las formas más comunes son platos, con bordes levemente acampanados

y a veces con base baja, anular o tronco-cónica. Hay cuencos, algunos de forma carenada, botellas y vasijas globulares. Una significativa innovación formal es la transformación de la botella de dos picos y asa puente en otra de un solo caño vertical, a veces descentrado, y un asa plana que lo une al cuerpo del vaso. Esta forma se puede convertir en un animal o en un ser humano, o se coloca una pequeña representación en la parte superior. A veces se añade un silbato que suena con el cambio de presión del aire al entrar o salir del recipiente el líquido que contiene. Se encuentran también cuencos-efigie zoomorfos, concibiéndose la vasija como el cuerpo del animal y la cabeza, la cola y las extremidades como modificaciones del borde que se asoman al interior. Esta idea de convertir un recipiente en la representación de un animal parece ser de origen amazónico y la fauna retratada es variada, apareciendo murciélagos, serpientes, aves, sapos, lagartos, pero también vegetales, frutas, como zapallos, ananás, mates, guabas, e incluso casas y embarcaciones, lo que proporciona un repertorio con cierto carácter etnográfico.



Cerámica de Chorrera, de gran calidad técnica y estética.

En la decoración es común el engobe rojo limitado por líneas incisas formando motivos geométricos. Y está también muy extendido el uso de la pintura negativa o por resistencia, que se obtiene cubriendo determinadas zonas de la cerámica con un elemento resistente, un engobe de barro o una pasta fina de cenizas y luego sometiendo la pieza a una segunda cocción a baja temperatura, el ahumado orgánico, con lo que se adhiere una brillante capa negra a la superficie de la vasija, excepto en las partes protegidas.

La pintura iridiscente, la técnica chorrera más renombrada, se consigue aplicando a una vasija antes de la cocción un engobe diluido de barro que

contiene óxido de hierro. Tras la primera cochura el vaso se devuelve al fuego, a baja temperatura, para el ahumado. Las pequeñísimas partículas minerales del engobe producen el efecto iridiscente y el óxido de hierro origina el característico color rosáceo de la superficie.

Las figurillas de Chorrera son también muy características. De gran tamaño, huecas, se modelan a mano con una fina arcilla de color crema. La cara tiene rasgos finos y bien modelados, con ojos y boca realizados por medio de líneas delgadas, y una nariz pequeña de forma trapezoidal, resultando un rostro vagamente oriental. El cuerpo está bien modelado, con miembros gruesos y un tanto toscos. La mayoría parecen pertenecer al sexo masculino, careciendo de vestidos, pero con una abundante decoración corporal, tanto grabada como pintada. Son muy típicos unos grandes tocados en forma de casco, con una decoración en relieve de forma asimétrica. A nivel regional se encuentran figurillas macizas, más toscas, pero de mayor expresividad y siempre modeladas a mano.

Aunque apenas existen datos sobre la organización social, las creencias o las costumbres funerarias de las gentes de Chorrera, desde las propias evidencias artísticas se apuntan ya una serie de cambios respecto de etapas anteriores. La alta complejidad técnica de la cerámica pudiera señalar el comienzo de la especialización de ciertos individuos dedicados a su realización. Por otro lado, se encuentran una serie de objetos que pueden considerarse como distintivos de rango, indicadores de diferenciación de carácter social. Se encuentran, por ejemplo, orejeras en forma de carrete o servilletero, de cerámica muy fina y pulida, y también de concha u ónice. De concha se hacían también cuentas de collar y se trabajó el cristal de roca.

Chorrera resulta fundamental para la comprensión de posteriores manifestaciones culturales y artísticas que se encuentran en Mesoamérica y Perú. En relación con la última área mencionada, Chorrera, por ejemplo, comparte con Chavín ciertos elementos iconográficos, como el águila arpía, el estampado en zig-zag en zonas sobre cerámica y las vasijas en forma de anillos.

Ciertas conchas y particularmente la *Spondylus* mencionada, que se han encontrado en Perú en grandes cantidades y que se incorporaron plenamente a la iconografía Chavín, proceden de la costa de Ecuador y no existen al sur de Guayaquil, por lo que debieron comerciarse desde allí.

La espectacular tradición peruana de cerámica escultórica y sobre todo animalística, se inicia también en Chorrera, y la encontraremos plenamente desarrollada en Moche, a donde llega a través de Vicús. -En resumen, el Formativo del área Intermedia y particularmente de Ecuador resulta clave para la comprensión de los posteriores desarrollos culturales y artísticos de Suramérica.

El Formativo peruano. Chavín

A partir de 1800 a. C, fecha de la aparición de la cerámica en el área peruana y que suele tomarse como inicio del período Formativo, se consolida el proceso de domesticación de todas las plantas conocidas y de los animales más representativos y se han introducido incluso nuevos cultígenos, con lo que el panorama agrícola se amplía considerablemente. Aunque en la costa no se ha abandonado la captura de peces o la recolección de mariscos, ni en la sierra las prácticas de caza, el maíz se ha convertido en la base de la subsistencia. La peculiar orografía y las condiciones climatológicas del área hacen que desde temprano las prácticas agrícolas se orienten hacia una utilización intensiva de los escasos terrenos y, poco a poco, irán surgiendo sistemas de canalizaciones y acueductos, galerías filtrantes y andenerías, que en épocas sucesivas irán transformando el paisaje e imprimiéndole su particular aspecto. Y es probable que el uso de fertilizantes, tan extendido en fechas más tardías, se inicie también en este momento.

La población ha crecido considerablemente hasta el punto de que casi todos los valles costeros e intermontanos se encuentran habitados, y los asentamientos, en forma de poblados concentrados, se encuentran en estrecha relación con las áreas de cultivo, pero siempre buscando para su edificación suelos no aprovechables. Las faldas de los cerros que rodean los valles son lugares preferentes, apareciendo agrupaciones de 20 ó 30 casas esparcidas irregularmente, hechas de materiales perecederos, pero también de piedras unidas con barro formando cuartos rectangulares o semicirculares.

Las características de los asentamientos hacen pensar ya en la existencia de cierto contingente de población dedicado a tareas no productivas, tales como la religión y el arte. En este sentido es significativa la existencia de grandes centros, seguramente con una función religiosa, que aglutinan y son mantenidos por un número de poblados.

Otra característica del período serán los cambios en la organización social, pasando desde sociedades tribales igualitarias, en las etapas tempranas, hasta la aparición de sofisticadas jefaturas en las etapas tardías, jefaturas que controlarán regiones relativamente amplias y que pondrán un enorme énfasis en una sorprendente funeraria que las condiciones ambientales han permitido que llegue hasta nosotros.

Las cerámicas más antiguas de Perú utilizan un reducido número de formas, dominando los jarros esféricos y los cuencos más o menos profundos, y hay también botellas de estrecho cuello y base convexa. No se utilizan todavía las posibilidades plásticas de la arcilla, derivándose las técnicas de trabajo de las de la cestería. La decoración incisa es la más utilizada, y un defecto común es

la cocción irregular que produce manchas en la superficie.

Pero desde el punto de vista del arte nos interesa destacar ahora la existencia de una serie de centros, de probable carácter ceremonial, con una sorprendente escultura que no se repetirá en épocas posteriores.



Fachada este del Nuevo Templo de Chavín de Huantar, Perú.

Tal vez el más importante o al menos el más conocido de todos los centros formativos sea Chavín de Huantar, que se encuentra cerca del pueblo actual del mismo nombre, a 3.135 m sobre el nivel del mar, a la entrada del Callejón de Conchucos, en los flancos orientales de la cordillera Blanca andina. Situado entre dos ríos, sus periódicos desbordamientos han contribuido a la destrucción del yacimiento junto con el hecho de haber servido de cantera desde época prehis-pánica. Además del sitio principal se encuentra alrededor una serie de lugares en íntimo contacto con el mismo.

Pero el concepto de Chavín desborda con mucho los límites del sitio epónimo y bajo esa denominación se identifica un estilo artístico que se manifiesta fundamentalmente sobre piedra grabada, cornisas, dinteles, losas,

obeliscos, que floreció entre 1200 y 300 a. C. Los temas dominantes son una serie de personajes de apariencia más o menos antropomorfa, relacionada con un felino, un jaguar, un ave, águila o halcón, y una serpiente, compuestos formando una especie de lenguaje metafórico, fácil de reconocer pero de no tan fácil interpretación. Este estilo, que también se manifiesta en cerámica elaborada, orfebrería del oro y tejidos de finas telas de algodón, parece ligado a un culto que surgió en los Andes centrales en el último milenio antes de la Era Cristiana.

El propio sitio de Chavín de Huantar debió tener vigencia durante muchos siglos, dado el carácter de sus construcciones que han ido sufriendo una serie de ampliaciones y superposiciones. La construcción más destacada se denomina El Castillo. En ella la estructura más antigua parece ser el Templo Viejo, en forma de U, en torno a un patio rectangular abierto al este. El aspecto exterior es de plataformas macizas, construidas alternando lajas de piedra de diferente tamaño. Cabezas clava de aspecto antropeo y zoomorfo se incrustan en los muros. Pero el edificio no es sólido, ya que el interior se encuentra atravesado por una serie de galerías a diferentes alturas que se entrecruzan en una disposición general en forma de E, y conectadas entre sí por una serie de conductos. Los techos se forman con dos losas salientes y una tercera apoyada sobre ambas, y en las paredes se aprecian restos de pintura y enlucido.

Diferentes ampliaciones a lo largo del tiempo se convirtieron en lo que se denomina el Nuevo Templo de forma rectangular con añadidos sucesivos, también en forma de U, y con portadas con motivos escultóricos.

La escultura

Pero es la escultura o mejor el grabado de estilo Chavín, en asociación con la arquitectura, el mejor exponente de este arte particular. Una serie de esculturas monumentales encontradas en el propio yacimiento de Chavín, junto con otro buen número de piedras talladas, han permitido no sólo definir el estilo con claridad sino establecer una cierta evolución dentro del mismo e investigar sobre las complejidades de su estructuración.

Los exponentes más antiguos, fase AB, serían el famoso Lanzón o Gran Imagen, y una representación con la misma iconografía, una losa tallada, encontrada en el exterior. El Lanzón, la única escultura in situ, se encuentra en el cruce de dos galerías en el interior del Templo Viejo. Tallada en bajorrelieve, es un ser antropomorfo, con cabello y párpados en forma de serpientes y una gran boca con las comisuras vueltas hacia arriba con colmillos que emergen de la mandíbula inferior. La imagen hallada en el exterior se representa frontalmente y lleva en las manos una concha y una

Spondylus.

Estas esculturas se han identificado con la representación de una divinidad, el dios sonriente, cuya imagen principal estaría en el interior del templo y la exterior, más sencilla, para poder ser contemplada y venerada por un mayor número de fieles.



Cerámica con decoraciones zoomorfas. Cultura Chavín. Museo Metropolitano de Nueva York.

La fase C estaría ejemplificada por el Obelisco Tello, monolito de forma rectangular, completamente cubierto de motivos grabados. El tema principal es un caimán, que se representa en dos caras de la piedra, pero complementada su forma con cabezas de felinos, serpientes, colmillos, figuras antropomorfas, vegetales, aves, peces y otra vez la concha Spondylus; todos los motivos se entrelazan además estrechamente unos con otros cubriendo totalmente la superficie del monolito.

Es probable que este obelisco fuese también un objeto de culto y su figura básica, el caimán, aparece también en otras esculturas, como un friso de granito encontrado al pie de una escalinata monumental en el mismo Chavín y en una estela, la llamada estela de Yauya.

La Portada blanca y negra correspondería a la fase D del estilo. Asociada

al Nuevo Templo, construida una mitad de granito blanco y la otra de caliza negra. Está formada por dos columnas cilíndricas y monolíticas y un friso sobre ellas que se encontró caído y perdido en parte. En cada una de las columnas aparece grabada una figura antropomorfa con cabeza, alas y garras de ave rapaz. La representación de la columna norte se identifica con un halcón y la del sur con un águila. Ambas se encuentran de pie y llevan en las manos una especie de macana sujeta en posición horizontal. Se les considera como seres sobrenaturales menores, guardianes de la entrada del templo, mensajeros y servidores de los dioses.

El friso, llamado de las falcónidas o de los cóndores, tiene grabadas ocho aves de perfil, siete de las cuales miran a la izquierda y una a la derecha. Se piensa que la mitad perdida de la cornisa debía tener otras ocho aves, colocadas de manera simétrica, una mirando a la izquierda y ocho a la derecha. Son representaciones de falcónidas, con boca y colmillos de felino y parte de las plumas convertidas en serpientes. Hay algunas diferencias entre ellas, siendo algo diferentes las que miran hacia la derecha, la del extremo opuesto y las otras.

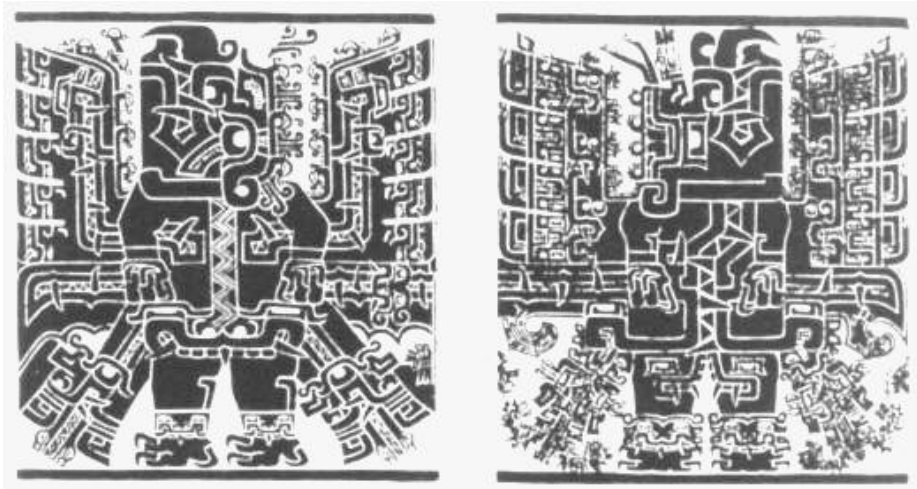
Es probable que esa portada sirviera de acceso a la imagen venerada en el Nuevo Templo, imagen no encontrada pero que podría relacionarse iconográficamente con la llamada Estela Raimondi, el mejor exponente de la fase EF del estilo. La losa, grabada en una de sus caras, mide 198 cm de altura, 74 de anchura y 17 de espesor. La figura representada es la de un ser antropomorfo, de pie, visto de frente, con los brazos abiertos sosteniendo una especie de vara en cada mano. Tiene las comisuras de la boca vueltas hacia abajo y colmillos superiores e inferiores. Dos tercios de la piedra se ocupan con una elaborada complicación del cabello.

Se identifica la figura con una divinidad llamada dios de las varas que se supone fue adorada en el Templo Nuevo, haciéndose más importante en un momento dado su culto que el de la Gran Imagen o dios sonriente. Y esta estela debió ser la representación exterior, dedicada a un culto generalizado, de una imagen conservada en el interior del templo que se ha perdido.

Un diseño muy característico

A rasgos generales se puede decir que el arte de Chavín se expresa fundamentalmente a base de diseños lineales que se desarrollan sobre superficies planas o sobre superficies tratadas como si lo fueran. Sus representaciones están enormemente convencionalizadas, siendo generales una serie de convenciones básicas. John H. Rowe habla así de una simetría o más bien de un equilibrio en la composición. De repetición, tanto en detalles como de figuras completas, produciéndose un cierto ritmo. De la

utilización de un módulo de anchura, por el que un diseño se compone sobre la base de una serie de bandas de una anchura aproximadamente igual, como si el diseño se hubiera trazado sobre un papel rayado.



Dibujos de un águila y de un halcón que reproducen dos grabados de las columnas de la portada blanca y negra de Chavín.

Este concepto de diseño modular se ha precisado aún más con el de la utilización de plantillas de elementos de diseño modular. En este sentido parece que el artista Chavín disponía de una serie de plantillas con elementos de la figura a realizar y las utilizaba acoplándolas unas a otras, según las necesidades del diseño que quería conseguir, hasta rellenar incluso todo el espacio disponible. Esta mecanización del dibujo se fue acentuando cada vez más en épocas tardías, siendo escasamente utilizado en el Lanzón, pero llevado al máximo en, por ejemplo, el llamado dintel de los jaguares.

Otra característica de la representación es la reducción de las figuras a una combinación de líneas, pero sobre todo la sustitución de un elemento real por otro metafórico, escogido convencionalmente. Por ejemplo, el pelo, bigotes u orejas pueden transformarse en culebras, así como el plumón de la cabeza y el eje que bordea las alas de las aves. Los apéndices salientes del cuerpo se comparan con lenguas (que salen de la boca), y muchas veces aparecen caras adicionales para que el apéndice correspondiente salga de ella. La boca de felino es una expresión figurada común que aparece con casi cualquier tipo de representación y las llamadas cintas de boca continua que suelen señalar las líneas estructurales de los cuerpos en forma de una serie de bocas colmilludas.

Se desconoce con precisión el procedimiento seguido por los artistas Chavín para conseguir esa gran exactitud en sus diseños, con trazos perfectamente regulares y sin vacilaciones en la ejecución. Al margen de las

plantillas mencionadas debió usarse una tela delgada o una pieza de cuero con el diseño pintado en uno de sus lados, untándose de carbón vegetal el otro. Aplicando el material sobre la piedra, se transfería el dibujo a la misma siguiendo el diseño con un punzón.

Nos encontramos pues ante un arte rígidamente convencionalizado, realizado con toda seguridad por artistas especialistas y que tiene que ver seguramente con algún tipo de religión o sistema de creencias.

Se ha llegado a la conclusión de que la iconografía representada en Chavín, con profusión de representaciones de la concha *Spondylus* y de caimanes, tiene que ver con ese culto. El *Spondylus* o mullo como se le llama en Perú, es una concha bivalva, espinosa, que se encuentra en aguas cálidas, generalmente en las latitudes de Ecuador. Cuando las corrientes frías marinas suben hacia el norte, el mullo se retira a las profundidades marinas. Ese año la lluvia será escasa en Perú. Por el contrario, cuando las corrientes cálidas descienden, el mullo se encuentra superficialmente y en latitudes más meridionales. Ese año la lluvia será abundante. Al exigir a los fieles ofrendas de mullo y al informarse de las circunstancias de su pesca, que implicaba largos desplazamientos hacia regiones tropicales infestadas de caimanes, los sacerdotes de Chavín podían vaticinar con seguridad las condiciones del tiempo, algo vital para los campesinos peruanos.

El centro ceremonial de Cerro Sechín

Chavín aparece así, no como una cultura o un imperio, sino como la expresión de un culto que se extendió por una gran zona de la sierra y de la costa peruana en el período Formativo. Chavín llegó a ser probablemente una religión pan-peruana que se acabó disgregando en una serie de cultos locales debido a la creciente regionalización de las culturas peruanas, llegando a su fin en torno al 300 a. C. Pero su influencia persistió en mayor o menor medida en culturas y estilos posteriores. En algunas regiones se copiarán los elementos del arte Chavín, pero con un desconocimiento aparente de su significado. En otras se mantendrán los rasgos iconográficos, y probablemente el significado, aunque con un estilo distinto, como será el caso de la persistencia de la iconografía del dios de las varas. En cualquier caso, la importancia de Chavín en el contexto Formativo peruano es evidente.

Otro significativo centro ceremonial, correspondiente, al parecer, al período Tardío, es Cerro Sechín, ubicado en el Valle de Casma, al norte del Perú. Se encuentra allí una gran cantidad de piedras grabadas con diversos motivos antropomorfos que debieron constituir el paramento de una plataforma que quizás formase parte de un edificio piramidal. Las piedras son de diversos tamaños, algunas de más de dos metros de altura, y parece que

originalmente estuvieron dispuestas alternativamente, grandes y pequeñas. Las piedras de menores dimensiones son de forma rectangular o cuadrada, mientras que las mayores tienden a un rectángulo alargado con la parte superior irregular. En una de sus caras, toscamente igualada, tienen todas grabada una figura humana de cuerpo entero o parte de la misma. Unas parecen representaciones de guerreros, con tocado y la peculiar porra o macana peruana; otras figuras, también completas, aparecen como seccionadas por la mitad del cuerpo. Hay también cabezas aisladas, al modo de las cabezas-trofeo, brazos y otras partes de cuerpos seccionados, e incluso algo que se ha interpretado como vértebras y ojos



Cerámica antropomorfa de la cultura Chavín.

Estas figuras se han asociado con representaciones de sacrificios humanos, con costumbres guerreras e incluso con una práctica temprana de la medicina-cirugía, pero nos movemos en un terreno de especulación y la realidad es que se desconoce su significado. Lo que sí puede concluirse es el peso específico de la religión y de ciertos cultos en el formativo peruano, cultos que debieron estar mantenidos por grupos sacerdotales que se legitimaban a través de sus oráculos y ceremonias y que debieron controlar a ciertas masas de población que en última instancia sostenían los centros en los que se rendía culto. Y parte consustancial de esos centros se debieron a las representaciones artísticas que, realizadas, contribuían de alguna manera a la visualización de ese culto y de esos ritos y por lo tanto a la legitimación de

sus dirigentes.

La presencia o al menos la influencia del estilo Chavín se hace patente en algunos elementos iconográficos, como por ejemplo en las líneas paralelas que atraviesan los ojos y cara de algunas figuras.

Pero la aparición de elementos de carácter religioso no se limita a las construcciones arquitectónicas y a la escultura, sino que también se manifestarán en tejidos, orfebrería del oro y cerámica.

La cerámica Chavín se ha encontrado sobre todo en el interior de las galerías de El Castillo y se ha clasificado en dos estilos: Rocas y Ofrendas. Dentro de la cerámica Rocas, de aspecto más tosco, se encuentran en grandes y gruesos cuencos de color rojo decorados con anchas incisiones. Hay también cuencos de lados rectos y bordes biselados, y ollas sin bordes, de cerámica negra, muy fina y pulida, decorada con motivos sellados de figuras estilizadas de felinos, círculos y puntos. Y botellas con caño-estribo, pequeño y ancho, con el pico terminado en un grueso reborde, de color gris o negro, pulidas, decoradas con estampados de doble círculo y sobre todo con decoración en relieve representando felinos u otros animales.

La cerámica Ofrendas, de aspecto más fino y delicado, presenta un gran número de tipos y variedades. Destaca el llamado Wacheqsa, o cerámica roja con pintura negra de grafito que cubre zonas delimitadas por finas líneas incisas. Otros tipos como el gris pulido y el negro fino usan el relieve para la decoración, predominando los motivos de las piedras labradas, donde destacan las aves y los felinos.

Fuera de Chavín la cerámica mejor conocida es la Cupisnique, cuyo centro de distribución es el valle de Chicama, en la costa, que se conoce incluso con el nombre de Chavín costeño. La forma más característica es la de una botella globular con base plana y caño-estribo con el tubo superior recto. El cuerpo se reemplaza muchas veces por figuras modeladas.

La cerámica será precisamente uno de los mejores indicadores para conocer la influencia de Chavín en otras regiones del área peruana. Ese es el caso de Paracas, en la costa sur peruana, cuyas cerámicas más antiguas emparentan con Chavín y cuyas espectaculares tumbas han producido los mejores ejemplos de tejidos en Perú. Aunque las raíces de esta cultura y su arte se encuentran en este período formativo, dada su continuidad con la subsiguiente cultura Nazca parece preferible considerarlas conjuntamente.

Oro y cerámica en el Area Intermedia

A finales del período Formativo, asimismo en un contexto andino, pero en otro país, Colombia, y en otra área cultural, la Intermedia, aparecerán

también manifestaciones artísticas monumentales en piedra, pero con un carácter muy diferente. San Agustín, en el sur de los andes colombianos, es actualmente un parque arqueológico rodeado de montañas y atravesado por el río Magdalena, en el que entre la espectacularidad del paisaje destacan más de trescientas estatuas que parecen representar seres mitológicos, de aspecto vagamente humano.

San Agustín

San Agustín no es un único yacimiento arqueológico y tampoco una sola cultura. En su superficie, de más de 500 kilómetros cuadrados, se encuentran por lo menos treinta emplazamientos cuyas características hacen pensar que la región estuvo poblada durante largos períodos de tiempo por grupos numerosos y sedentarios que contribuyeron a la transformación del paisaje con la práctica de una agricultura intensiva, construcción de caminos, numerosos asentamientos y grandes edificaciones de tierra.

San Agustín aparece como una larga secuencia de fases culturales, en parte incluidas unas dentro de otras y en parte representando ocupaciones sucesivas, cuyos orígenes pueden remontarse, tal vez, hasta el primer milenio antes de nuestra era, mientras que se encuentran dataciones de los siglos IV y X d. C.

Las conocidas estatuas de San Agustín son, por lo tanto, difíciles de fechar, y es probable que los diferentes estilos encontrados en las mismas correspondan a fechas diferentes. Pero todas tienen en común su asociación con diversas prácticas funerarias, algunas verdaderamente espectaculares.



Estatua de San Agustín, de estilo expresionista, que sostiene a un niño en sus manos.

Se encuentran cámaras formadas por grandes lajas de piedra, cubiertas por túmulos de tierra de unos 4 metros de altura y 25 de diámetro. En ellas suele aparecer una escultura monumental de aspecto medio humano, medio animal, y otras que adoptan la forma de guerreros guardianes y sirven a la vez de soporte del techo. Tanto las paredes de la cámara como las estatuas tienen restos de pintura roja, negra y amarilla.

Hay también entierros en forma de cista, una gran caja rectangular formada por varias lajas de piedra y tapada con lajas o una única laja tallada en bajorrelieve. En las más grandes de estas cistas se encuentra un sarcófago monolítico, cubierto también con una tapa labrada, de los que se conocen más de treinta.

Y hay tumbas de tiro, o pozo profundo, con una cámara lateral en el fondo donde suelen encontrarse urnas funerarias de cerámica que encierran las cenizas del difunto. Y son frecuentes las tumbas formadas por un hoyo poco profundo con uno o varios cadáveres en posición flexionada, y que a veces se encuentran excavados en los propios túmulos.



Atlante de San Agustín que preside la entrada de La Mesita.

La diversidad de los tipos de enterramiento podría deberse, como opinan algunos autores, al considerable espacio cronológico que ocupa San Agustín,

pero parece evidente que los distintos entierros indican diferencias acusadas sociales y de rango, reservando indudablemente las tumbas complejas, túmulos y cistas, para personajes de importancia. Además, la ejecución de estas mismas tumbas con el aditamento de estatuas y losas talladas, nos está indicando la existencia de especialistas dedicados a su elaboración, así como de una organización eficiente que dirigió la ejecución de estas complejas tareas.

Asociada siempre con los enterramientos se encuentra una imponente escultura monumental. Su diversidad de estilos correspondería a épocas diferentes, pero posiblemente también a funciones distintas, siendo siempre constante su aspecto impresionante.

Mención especial merecen los grabados y tallados sobre rocas naturales, generalmente líneas simples que representan con sencillez diversos motivos, pero entre los que destaca con fuerza la Fuente de Lavapatas. Sobre una roca monumental se han tallado tres balsas cuadradas conectadas por canales serpenteantes por los que fluye el agua formando cascadas, y en las paredes de las balsas, toda una serie de animales y rostros y figuras humanas, que se bañan en las aguas del arroyo y que constituyen una manifestación artística perfectamente integrada con la naturaleza.



Cámara mortuoria de San Agustín.

De las esculturas monumentales, el tipo de arte más característico de San Agustín, se conocen unas 320, solas o en grupos, en el interior de las cámaras o en campo abierto, en lo alto de las colinas. Talladas siempre en bloques de piedra monolíticos, dacita, basalto o andesita, pueden alcanzar varias toneladas de peso. Algunas fueron labradas in situ, utilizando mazos de piedra dura, realizando los detalles por medio de una técnica de golpeteo y

picoteo, y empleando abrasivos para lograr una superficie pulida. Todas estuvieron policromadas, y en algunas se conservan aún restos de pintura negra, roja, blanca y amarilla, de origen mineral.

En realidad, más que esculturas en bulto redondo, son relieves tallados en torno a un bloque, más evidente en unos estilos que en otros, encontrándose algunas figuras como columnas tratadas muy superficialmente, otras de formas absolutamente planas y algunas trabajadas de manera más abultada. El interés principal radica en la cabeza, que es además desproporcionadamente grande, con una boca muy elaborada y un gran tocado, esbozando apenas el resto del cuerpo. Las figuras se conciben de forma plana y un tanto simétrica, con una acusada frontalidad y una rigidez evidente.

Las obras más características y conocidas corresponden al llamado estilo expresionista. Entre ellas destaca el tema del monstruo-jaguar, con enorme cabeza de rasgos exagerados, ojos rasgados en forma de D acostada, ancha nariz y gran boca entreabierta con grandes colmillos. En las manos sostienen objetos diversos, un tumi o cuchillo de sacrificios, los instrumentos para el consumo de la coca, serpientes, un pescado, un niño...

Entre las figuras del llamado estilo naturalista destacan las de guardianes o atlantes, guerreros con el atuendo característico y armas como escudos, porras o macanas. En este estilo aparecen asimismo las figuras del alter ego o doble, un ser humano con otro encaramado a su espalda que puede ser un felino. Y también se encuadran aquí las grandes figuras de animales, aves monumentales, águilas y buhos que suelen agarrar algo con el pico y las patas.

Las estatuas de estilo abstracto alcanzan un alto grado de simplificación de la forma humana, con extraños rostros de ojos y bocas rectangulares que se han interpretado como máscaras.

El culto al jaguar

Indudablemente la estatuaria de San Agustín y su constante asociación con la funeraria plantean una serie de interrogantes. Tradicionalmente se ha asociado la figura del felino, del jaguar, con las prácticas shamánicas, ya que una creencia extendida es la de que el sha-mán puede tomar la forma del jaguar a voluntad. Y con las prácticas shamánicas y con el jaguar se asocia también el consumo de alucinógenos, común entre los shamanes. El jaguar aparece asimismo como la personificación de la fertilidad, como un principio general de procreación y destrucción, en el que se incluye el crecimiento cíclico de animales y plantas, de estaciones y cosechas. La escultura de San Agustín se interpretaría, en un primer momento, como un arte que intenta dar expresión concreta a un complejo sistema de

reforzamiento de creencias relacionadas con la búsqueda del poder shamanístico y el concepto de energía procreativa.

Pero la asociación de estas esculturas con una serie de enterramientos que por sus características debieron encerrar los cuerpos de importantes personajes debió incidir también en su significado sobre el que habría que hacer alguna precisión adicional. Parece como si el prestigio de los señores agustinianos allí enterrados estuviera legitimado por unas concretas observancias religiosas en relación con un culto al jaguar. Y esas prácticas tuvieron tal vez un carácter shamanístico, teniendo los shamanes un elevado status dentro de la comunidad o siendo shamanes los propios señores. La asociación del felino con prácticas agrícolas es comprensible en un contexto donde la agricultura es la base de la economía y donde los rituales de fertilidad son comunes. Si los señores agustinianos poseían la capacidad de asegurar mágicamente el éxito de las cosechas o de causar perjuicios a potenciales enemigos, esa capacidad, encarnada en la figura del felino, podía perfectamente convertirse en un elemento legitimador de su rango y de su poder. Esta idea enlazaría con un evidente culto a los antepasados en el que el prestigio y el poder de los señores no terminaba con la muerte sino que permanecería o al menos legitimaría al de los nuevos señores como herederos directos de aquellos.

San Agustín, por su situación cronológica y algunas de sus características, se encuentra de algún modo a caballo entre el período Formativo y el posterior período regional, por lo que constituye una buena puerta de introducción a una época que supone tal vez uno de los más espectaculares desarrollos artísticos en Suramérica.

Tras el aparente período de unificación cultural que significó el período Formativo se contempla en el área Intermedia un proceso de regionalización. Este período, que recibirá diversos nombres según los países, Medio en Centroamérica, de los Señoríos Subandinos en Colombia, de los Desarrollos Regionales en Ecuador, representa la cristalización de la denominada Tradición cultural del área Intermedia que comienza en el período anterior. Con todas las reservas y dada la diversidad de las diversas regiones incluidas, la cronología se sitúa entre 300 a. C. y 500 d. C.

Los principales cultivos que aparecen en toda el área son el maíz y la mandioca, el primero en tierras altas y la segunda en regiones tropicales. El patrón de asentamiento característico será en forma de aldeas y poblados, apareciendo también centros ceremoniales, tanto en el interior de dichos poblados como en lugares aislados. Característica peculiar es la gran variedad de enterramientos, con evidentes diferencias de prestigio en cuanto a la cantidad y calidad del ajuar funerario que se incluyen en ellos.

Las unidades sociopolíticas parecen centrarse en esos poblados que

dominaban regiones concretas bajo la égida de un cacique o señor, pero sin huellas de unidades territoriales mayores que serán típicas en el período siguiente.

El camino de la especialización artística, iniciado ya en las últimas fases del Formativo, culmina con la aparición de verdaderos artistas profesionales, dominadores de una técnica sofisticada y refinada, al servicio de una élite dirigente, consumidora de la mayor parte de las obras de arte que en muchos casos estarán destinadas a formar parte de un elaborado ajuar funerario. La metalurgia alcanzó un elevado nivel de desarrollo, centrándose sobre todo en el trabajo del oro, o más bien tumbaga (aleación de cobre y oro), pero también existió una importante escultura en piedra y sobre todo una espléndida cerámica entre la que destaca la de carácter formal y plástico.

Colombia

En Colombia la agricultura experimenta en este momento un poderoso avance en parte favorecido porque las condiciones peculiares del país favorecen la existencia de una gran variedad de microclimas ideales para la experimentación agrícola. Los flancos de las zonas montañosas, ocupados antes por grupos cazadores y recolectores, son ahora colonizados con la introducción del cultivo del maíz. Esta vida en cuencas intermontanas llevará aparejada una acusada regionalización impuesta en parte por el medio, lo que redundará en una marcada diversidad cultural.

La población se asienta en poblados donde han aparecido huellas de habitaciones circulares o semicirculares formadas por hileras de piedras y las prácticas religiosas parecen centrarse en torno a un complejo de sacerdote/templo/ídolo, y aparecen también montículos artificiales y grandes cementerios, así como indicios de sacrificios humanos y de la práctica de la cabeza-trofeo.

Una de las artes colombianas más renombrada es sin duda la de la orfebrería, que comienza en este período su espectacular andadura.

Tierradentro

Por la proximidad cultural y geográfica con San Agustín — 120 km al noroeste—, parece conveniente comenzar con este lugar emplazado entre el río Cauca y los afluentes del Magdalena, en una zona montañosa y de difícil acceso. Su característica principal son sus impresionantes cámaras sepulcrales, aunque también se encuentran enterramientos en cista y en pozos.

Las grandes cámaras de Tierradentro se excavan en la roca blanda y no son perceptibles en el exterior. Tienen forma de grandes habitaciones de planta circular u oval, a las que se accede por escarpadas escaleras en espiral, cerradas a la superficie por grandes losas cubiertas de tierra. En las paredes aparecen una serie de nichos intercalados entre pilastras talladas y el techo, abovedado, plano o cortado de forma oblicua, está sostenido por pilares también tallados en la propia roca.

Toda la superficie, paredes, nichos y columnas, se pinta de colores negro, blanco, rojo y amarillo, con diseños de líneas paralelas, losanges, romboides, motivos concéntricos y círculos. Aparecen también grandes caras humanas en forma como de escudo y, en algunos casos, las figuras humanas están talladas en relieve en las paredes y adornadas con diseños pintados.

Los entierros se practicaron en grandes urnas y en pozos poco profundos excavados en el suelo, y la cremación fue una costumbre habitual.

Se encuentran también estatuas monumentales en varios lugares, aunque no asociadas a las cámaras funerarias; son de carácter antropomorfo y menos elaboradas que las de San Agustín, con cabezas voluminosas y rasgos de gran rigidez.

No hay una secuencia cronológica clara para Tierradentro, aunque la mayoría de los autores consideran que las cámaras características son más tardías que las de San Agustín. Parece que nos encontramos ante un desarrollo local y particular de una peculiar forma de enterramiento característica de muchos señoríos subandinos. Esta funeraria espectacular pudo haberse desarrollado de las sepulturas más sencillas en forma de pozo con cámaras laterales y reservarse para el enterramiento de los señores principales.

Calima

La metalurgia americana se origina en el continente meridional y concretamente en Perú, donde no sólo se han encontrado los ejemplos más antiguos sino también las huellas de su experimentación. En el área Intermedia la fecha más antigua actualmente conocida es la de 325 a. C. en Tumaco, en la costa sur de Colombia. El martillado fue la primera técnica empleada y la más utilizada en Perú, pero los orfebres colombianos inventaron otras muchas y supieron crear estilos propios y originales, produciendo tal cantidad de objetos y de tal calidad que no es errado considerar a Colombia el país de El Dorado.

Aunque la plata se empleó mucho en Perú y se encuentra en estado natural en el oro colombiano, no fue casi nunca utilizada en Colombia en estado puro. Sin embargo, se hizo un uso extensivo de la tumbaga, aleación

de cobre y oro con un bajo porcentaje de este último, pero dorando la superficie con una solución de ácido oxálico que obtenían de ciertas plantas, con lo que se podía jugar a base de diferentes coloraciones superficiales.

Calima, en el curso alto del río del mismo nombre, presenta algunos de los ejemplos más antiguos de la orfebrería colombiana, que proceden principalmente de un conjunto de tumbas encontradas entre los años 39 y 40 de este siglo. Estas tumbas parecen corresponder a gentes que cultivan maíz entre los años 100 y 300 d. C. y que ocuparon la vertiente occidental de los Andes, en los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío.

De las tumbas procede una serie de ornamentos que tienen algunas semejanzas con ejemplares antiguos peruanos. Esta semejanza se encuentra, por ejemplo, en la masividad y gran tamaño de pectorales y diademas y en la técnica empleada, el repujado. En el centro de esos adornos se encuentra una cara humana en relieve de cuyas orejas y narices perforadas penden enormes orejeras y narigueras colgantes de pequeñas argollas. Este sentido de la movilidad es, sin embargo, muy colombiano.

Hay también pequeñas figurillas fundidas a la cera perdida que podrían representar jefes o sacerdotes, de pie, enmascarados y con complicada ornamentación así como objetos en las manos que podrían interpretarse como símbolos de poder.

La orfebrería Quimbaya

El término Quimbaya plantea una serie de problemas ya que se usa para designar un amplio muestrario de objetos de oro y cerámica procedentes del Valle del Cauca en la Cordillera Central colombiana, especialmente para ciertas cerámicas decoradas con pintura negativa. Pero también designa a un grupo histórico existente a la llegada de los españoles, y no está comprobada su conexión con los materiales arqueológicos. Faltan casi totalmente estudios estratigráficos para poder establecer una secuencia cultural y fijar una cronología absoluta o relativa, y determinar también los contactos con otros complejos culturales colombianos y americanos.

El saqueo sistemático, incluso desde el siglo XVI, de los yacimientos y tumbas de la región es uno de los principales problemas con el que se enfrentan los arqueólogos y la causa principal de las lagunas anteriormente reseñadas.

El grupo Quimbaya se localiza en la región de Quindío, ocupando la mayor parte de los Departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda. Por encima de los 100 metros de altitud, su clima templado y húmedo era favorable para las prácticas agrícolas. La abundante y variada fauna, importante fuente de alimento, fue también objeto frecuente de representación en cerámica y

orfebrería. Los abundantes bosques suministraban madera para las construcciones y habitaciones que no se han conservado.

La casi totalidad de las obras de arte de orfebrería y cerámica proceden de tumbas de gran variedad, saqueadas sistemáticamente. Las hay de planta rectangular, desde una simple sepultura con ofrendas de cerámica, pasando por la adición de una cámara lateral, hasta ricas y complejas sepulturas, a las que se desciende por escaleras labradas o fosos rectangulares y que incluso se revisten de lajas de piedra. En este último caso los cadáveres se encuentran cubiertos de adornos y hay ricas ofrendas de cerámica, orfebrería y joyería; se trata indudablemente de personajes importantes.

Las tumbas de pozo varían desde un hoyo con el cadáver empotrado verticalmente en el fondo, hasta las tumbas de tiro, con cámara lateral que puede complicarse con una columna labrada en el mismo terreno o tener una tumba secundaria, generalmente muy rica, a la que se desciende desde la primera cámara.

Las Quimbayas y sus vecinos desarrollaron una de las más avanzadas orfebrerías de todo el mundo prehispánico, tanto técnica como artísticamente.



Figura masculina perteneciente al llamado Tesoro de Quimbayas. Museo de América, Madrid.

Los Quimbayas históricos utilizaron el oro de filones auríferos practicando galerías inclinadas, tan estrechas que sólo un hombre podía descender por ellas; era un trabajo reservado a los esclavos. Y utilizaron también el oro aluvial. Aunque también usaron el cobre, el material más utilizado fue la tumbaga con un bajo contenido de oro, un 30 por 100, dorando después la superficie.

Entre las herramientas para el trabajo del metal se cuentan agujas, cinceles, espátulas, cuchillos, grapas, botadores y buriles, así como sopletes de arcilla y crisoles de piedra o de arcilla refractaria. La variedad de técnicas conocidas fue asombrosa: fundición en molde abierto para pequeños objetos macizos; fundición a la cera perdida para ejemplares huecos y para añadir adornos a la figura principal; repujado y martillado, laminado... Otras técnicas secundarias y utilizadas sobre todo para decoración fueron el hilo fundido, la falsa filigrana, el recorte, el calado, la incisión, la aplicación engarzada y engastada. Aunque conocieron

el sistema de soldadura, generalmente usaban el procedimiento del vaciado a la cera, que constituía una especie de soldadura indirecta.

Algunos objetos fueron fabricados con oro metálico, en granulos finos, o simples cristales reducidos de una solución aurífera, en forma de oro precipitado. El oro en este estado y mezclado con una sustancia plástica y aglutinante, se puede trabajar, humedecido como si fuera arcilla, directamente con las manos. Posteriormente se puede hacer tan consistente como se desee con un calentamiento proporcional hasta darle aspecto de oro fundido y de hecho se han confundido los objetos realizados de este modo con los vaciados a la cera.

Las obras más antiguas de orfebrería Quimbaya pueden remontarse al 400-500 d. C. y entre ellas las mejores se encuentran en una colección descubierta en 1891, en unas tumbas del distrito de Finlandia, parte de la cual se encuentra en el Museo de América de Madrid. Fue regalada al gobierno español en 1892 con ocasión de la celebración del IV Centenario del descubrimiento de América y es conocida vulgarmente con el nombre de Tesoro de los Quimbayas.

Entre las representaciones más comunes se encuentran las figuras humanas, de gran interés etnográfico, que parecen representar personajes de alto rango. Son hombres y mujeres, de pie o sentados, desnudos, pero con gran cantidad de adornos en forma de diademas, narigueras y orejeras de formas diversas, collares y bandas en los tobillos y bajo las rodillas y en las manos, elementos rematados en formas espirales o los objetos utilizados para el consumo de la coca.

Abundan las narigueras de formas variadas, anulares, de media luna, triangulares, laminadas o claveteadas, y unas en forma de clavo torcido o torzales, de interés porque parecen corresponder a las últimas fases del desarrollo cultural quimbaya. Hay también pectorales, pinzas de depilar en forma de conchas de almeja, mascarillas, cucharas, recipientes de formas varias y pequeños insectos que constituyen cuentas de collar. También se representan armadillos, aves, peces, tortugas...

Centroamérica

Dentro de la región ístmica de influencia suramericana, las manifestaciones artísticas más conocidas corresponden al período tardío en el que destacará la orfebrería, la cerámica y una peculiar y característica escultura en piedra. Y es precisamente la escultura en piedra la que nos hace traer ahora a colación la zona situada en el Oeste y Panamá y sur de Costa Rica.

Dentro del istmo, el Formativo se conoce mejor en la vertiente pacífica,

habiéndose tipificado una serie de fases culturales con una cerámica característica. Los típicos vasos trípodas centroamericanos se encuentran ya en estas fechas.

La fase Aguas Buenas, entre 0 y 300 d. C., es un exponente característico del Formativo tardío, a caballo ya con el período de desarrollo regional o Medio. Destaca el sitio de Los Barriles, en las tierras altas de Panamá, en las faldas del volcán Barú. Se trata aparentemente de un sitio ceremonial donde se han encontrado varios pisos rectangulares, cimientos de piedra, grandes losas de roca y depósitos subterráneos de cerámica. Destacan unas grandes urnas de unos 92 centímetros de altura, de forma globular o acampanada, de cuello largo y decoradas con incisiones y pintura roja y amarilla en forma de animales estilizados. Hay también vasijas trípodas cuyas patas se han transformado en animales o seres humanos.

Se han encontrado también enterramientos en forma de pozos cilíndricos, algunas veces hasta con tres cámaras forradas de piedra. Los ajuares se limitaban a metales o piedras de moler de gran tamaño, generalmente decorados con tallas de animales y humanos estilizados. Pero la manifestación artística más llamativa son las esculturas en piedra de tamaño natural que representan siempre a hombres desnudos, aunque con un característico gorro cónico. Se trataría de jefes o guerreros que llevan un hacha en una mano y una cabeza trofeo en la otra y que pueden aparecer siendo llevados a hombros por otro personaje, tal vez un esclavo o un servidor. En el cuello llevan un colgante, representación de alguna joya de oro, o incluso otra cabeza-trofeo.

Las esculturas se encontraron en el extremo occidental del sitio, más o menos colocadas en línea, pero todas derribadas sobre el suelo y parcialmente destruidas. Están talladas en un bloque monolítico de basalto junto con un pedestal y su estilo es relativamente naturalista con un torso de forma general cilíndrica, miembros alargados y genitales claramente manifiestos.

En el lado oriental del yacimiento se encuentra una gigantesca piedra rodada tallada con petroglifos y con una depresión que se ha interpretado como para recoger sangre durante algún sacrificio, lo que junto a las peculiares representaciones de la escultura abunda en la idea de la consideración de los



Figurilla femenina ataviada con sencillez y con el pabellón de las orejas perforado. Cultura Tolita, Ecuador.

Barriles como un centro ceremonial. Y parece evidente que el culto a la cabeza-tro-feo, de neta influencia suramericana, pudo ser una de las actividades dominantes.



Figurilla masculina de la cultura Jama Coaque, adornada con una especie de poncho verde. Museo del Banco Central. Quito



Cerámica de la cultura de Bahía, Ecuador. Resaltan sus facciones exageradas y sus ojos en forma de grano de café.

Ecuador

El proceso de difusión de la técnica metalúrgica desde Perú hasta Colombia no resulta claro todavía, pero es llamativo el hecho de que la más importante cultura con orfebrería en Ecuador, la Tolita, se encuentra estrechamente relacionada con Colombia. Es probable que la vía de difusión haya sido principalmente serrana, y es la sierra la región todavía peor conocida en el país ecuatoriano.

En las culturas costeras, mucho mejor conocidas en este período, las diferencias perceptibles, culturales y por ende artísticas, tienen tanto que ver con diferencias medioambientales como con las diversas influencias recibidas.

El norte presenta una costa baja y húmeda, en la que desembocan anchos ríos, a trechos cubierta de manglares. La vegetación es densa y semitropical. Sus culturas, Tumaco-Tolita y Jama-Coaque, parecen haber recibido in-

fluencias mesoamericanas. En la zona central, en la provincia de Manabí, la vegetación se aclara y un clima más seco reemplaza paulatinamente al húmedo tropical bajo la influencia de la corriente fría de Humboldt. En el sur predominan unas condiciones semidesérticas, y sus culturas, entre las que destaca Guangala, tienen muchas relaciones con la sierra, continuando la tradición iniciada ya en tiempos formativos.

Tumaco-Tolita

La zona costera aparentemente más inhóspita, en el extremo norte de Esmeraldas (la isla de La Tolita) y en la costa sur de Colombia (Tumaco), es también la que ha producido el arte más refinado y sofisticado de esta región del área Intermedia.

La Tolita está situada en la desembocadura del río Santiago, y sus innumerables montículos arqueológicos han servido como cantera para los habitantes actuales, que prácticamente viven del saqueo. De allí proceden innumerables ejemplares de cerámica, de riquísima orfebrería de oro y platino y de concha trabajada, pero es muy poco lo que sabemos de sus realizadores, siendo las características figurillas de cerámica que realizaban el mejor vehículo, por ahora, para acceder a su conocimiento.

Las figurillas Tumaco-Tolita constituyen un fenómeno único dentro del arte indígena americano, no sólo por su asombrosa cantidad sino sobre todo por la gran variedad de tipos, escenas, vestidos, adornos, en forma de una increíble colección de personajes y situaciones. Pero todas poseen una serie de características comunes que hace puedan incluirse dentro de un estilo común.

Son fácilmente reconocibles por el empleo de una arcilla fina, de color gris claro, perceptible por encontrarse la mayoría de los ejemplares prácticamente lavados por la humedad del ambiente. Es general el uso del molde para la elaboración, aunque puede restringirse para alguna parte concreta de la figurilla y se encuentran ejemplares grandes modelados completamente a mano. La elaboración es generalmente cuidadosa, pero en algunos tipos el empleo intensivo del molde llega a alcanzar el grado de una verdadera producción en serie. Debieron estar pintadas de varios colores, pero en general ha desaparecido por completo.

El interés se reparte por igual a lo largo de todo el cuerpo de la figura. Se trabaja con el mismo detalle la cabeza, una oreja, una mano, un pie. Es un estilo muy vivo y humano, caso único dentro del arte de Ecuador. Nos encontramos ante pequeños seres humanos llenos de movimiento y expresión que se manifiestan a través de una gran variedad de actitudes y escenas. Hay una fuerte tendencia a la representación realista que se puede atemperar en las.

estilizadas producciones en molde, pero que también puede desembocar en un naturalismo desenfrenado cuando se representan con toda claridad personajes ancianos y decrepitos, enfermos, amenazadores guerreros, madres llenas de ternura o escenas eróticas de todo corte.

Este mundo humano y vivo cambia en las aparentes representaciones de carácter mítico o religioso. Grandes personajes, serios, sentados y cubiertos de adornos, parecen mirar a lo lejos. Monstruos, algunos de carácter felino o draconiano, deben referirse a mitos y divinidades desconocidas para nosotros.

En cualquier caso está siempre presente un realismo en los detalles, un cuidado en la manufactura que revela un arte realizado por verdaderos artistas especializados.

Hay figurillas aisladas de hombres, mujeres, generalmente de pie, ataviados con sencillez, destacando la representación de una mujer, con una simple y corta falda, una gran deformación craneana fronto-occipital, y el pabellón de las orejas perforado donde se insertaría una espiral de metal.

Hay otras figuras grandes, generalmente masculinas, huecas y sedentes que por su ornamentación y atributos parecen representar personajes de importancia.

Las escenas de la vida cotidiana, en todos sus aspectos, se plasman generalmente en figurillas pequeñas llenas de vivacidad. Sobre placas se moldean figuras más estereotipadas, representaciones en serie con escenas de parejas, maternidades, escenas eróticas y probables ritos de iniciación.

Y otro grupo de figurillas podrían considerarse como representaciones de carácter ceremonial, como probables danzantes ricamente ataviados, caracterizaciones felínicas, individuos con cabezas-trofeos, personajes enmascarados...

Existe también toda una serie de representaciones de animales, algunas absolutamente realistas pero otras complejas entre las que se mezclan atributos animales y humanos, dando lugar a seres de aspecto draconiano o monstruoso. El felino, en múltiples variantes y actitudes, es la figura dominante.

La isla de La Tolita debió constituir un foco cultural de importancia cuyas influencias llegaron hasta otras culturas contemporáneas. Su trascendencia continuó durante el período de Integración y se ha supuesto que pudo ser una especie de lugar de peregrinación e incluso un puerto de intercambio comercial. Ya se ha mencionado la importancia de la concha *Spondylus* o mullo con el que se comerciaba desde los tiempos formativos.

Se ha considerado que las figurillas pudieron constituir ofrendas de algún tipo, aunque se carece de información respecto de las circunstancias de su hallazgo. Tal vez se relacionen con enterramientos, con un culto a los antepasados, y las diferencias de calidad podrían hacer pensar que las figuras

moldeadas en serie se destinaban a un público general mientras que las elaboradas cuidadosamente a mano se reservaban para las familias importantes.

Pero de La Tolita procede también una enorme cantidad de objetos de cobre, oro e incluso platino y representa probablemente el primer lugar del mundo donde se trabajó este metal. Utilizaron técnicas diversas, como el laminado, el martillado, la filigrana, la soldadura, la fundición a la cera perdida y usaron con profusión la incrustación de piedras preciosas o semipreciosas, esmeraldas, ágatas, obsidianas o turquesas. Se ha encontrado una gran variedad de adornos, narigueras, orejeras, brazaletes, collares y pectorales, pero destacan unas pequeñas mascaritas, de pocos centímetros, con un rostro tanto humano como animal. Lo llamativo en ellas es la minuciosidad de su elaboración, a pesar de su tamaño, en las que se mezclan varias técnicas de trabajo, y en que muchas veces están formadas por partes separables, generalmente los adornos que acompañan a dichas cabecitas.

Parece que algunos objetos estuvieron destinados al intercambio comercial y tal vez la Tolita fue también un centro de producción artística, siendo precisamente las obras de arte las destinadas al comercio antes mencionado.

Jama-Coaque

Situado en el norte de la provincia de Manabí, al sur de Tumaco-Tolita, Jama-Coaque parece pertenecer al mismo complejo cultural que Tumaco-Tolita, aunque existen diferencias en cuanto a su principal manifestación artística, otra vez las figurillas de cerámica.

Ricas y variadas, se encuadran dentro de un estilo común al que se ha denominado tipo Chone, resultando todas las demás a modo de variantes de este estilo prototípico. Hecho con molde, es característico un ojo en forma de D tumbada, conseguido por una combinación de relieve e incisión. Aparecen seres humanos de ambos sexos, normalmente figuras aisladas, es decir, no formando escenas, pero que pueden estar adosadas a un vaso cerámico. La postura corriente es de pie, pero hay ejemplares sentados y arrodillados. La variedad de vestidos pero sobre todo de tocados y otros adornos es enorme.

Uno de los tipos más sencillos es un silbato con el orificio de admisión del aire en lo alto de la cabeza y los de emisión en la espalda. Se trata de un hombre, de pie, vestido con un taparrabos, un ancho collar y unas típicas orejeras en forma de doble anilla así como otra serie de anillas prendidas en el lóbulo de las orejas. Otras figurillas más ornamentadas y siempre de sexo masculino llevan una especie de poncho adornado con motivos en relieve e incisos.

En los años setenta se descubrió el yacimiento de San Isidro, naturalmente por huaqueros o saqueadores, que ha producido los ejemplares más impresionantes del arte plástico Jama-Coa-que. Son figuras huecas, de gran tamaño, que representan hombres, sentados o de pie, vistiendo un taparrabos pero con complicados tocados en los que aparecen plumas, máscaras antropo o zoomorfas, aves o elementos en forma de cuerno. Gigantescas narigueras cubren sus bocas y suelen llevar un gran bezote trapezoidal incrustado bajo el labio inferior. Llevan además collares y pectorales, brazaletes y bandas apretadas bajo las rodillas y en los tobillos. Pueden llevar una especie de ponchos cortos decorados con elementos que parecen estilizaciones de plumas. Todos llevan objetos diversos en las manos: los implementos para el uso de la coca, especies de bastones o elementos vegetales.

Las mujeres visten una falda larga y sencilla dejando el torso desnudo que suele mostrar unos rotundos senos. Sus adornos son más sencillos, pero algunos llevan un tocado que parece representar una especie de casco emplumado. En algunos casos aparecen sentadas llevando sobre las rodillas diversos objetos que recuerdan elementos de uso cotidiano.

Aunque no tan profusamente como en el caso Tumaco-Tolita, de alguna manera se representan también actitudes cotidianas, pero en el estilo Jama-Coaque parecen predominar en mayor medida las representaciones de carácter ceremonial o al menos relacionadas con personajes de importancia.

Entre las representaciones en cerámica destacan los llamados templos, o estructuras piramidales profusamente decoradas y rematadas por una especie de cubículo que alberga una figurilla sentada identificada con un sacerdote o ídolo. Nos sentimos más bien inclinados a considerar dichos templos como representaciones de tronos o estructuras destinadas a la glorificación de los señores.



Cerámica de Bahía, Ecuador, del llamado estilo La Plata Sentado.

Bahía

En el panorama cultural de la costa ecuatoriana destaca Bahía, en el sur de la provincia de Manabí, con una agricultura intensiva muy productiva que favoreció el crecimiento de la población y la aparición de complejos asentamientos entre los que destaca el conjunto de Los Esteros. Se encuentran montículos, algunos con plataformas superpuestas y con muros reforzados mediante piedras sin tallar, incluso con rampas o escalinatas de acceso. En algunas cerámicas aparecen representaciones de construcciones rectangulares con techumbre a dos aguas y un frontispicio de gran altura.

En cerámica aparecen una serie de formas nuevas entre las que destaca la compotera o copa con una base alta troncocónica. Entre las técnicas decorativas continúa la tradición chorrera de la pintura iridiscente y negativa, pero se introduce y generaliza la pintura postcocción. Hay evidencias también de una metalurgia desarrollada que utiliza una gran variedad de técnicas aunque sin la riqueza y abundancia de Tumaco-Tolita y se trabajó la piedra y la concha.

Pero son una vez más las figurillas la manifestación artística más destacada de Bahía, sobre todo por su gran variedad de estilos, muy diferentes, con gran diversidad de técnicas de ejecución, de calidad de elaboración, de procedimientos decorativos, de dimensiones y de representaciones. Algunas son muy esquemáticas, modeladas someramente a mano, mientras que otras, verdaderas esculturas en cerámica, muestran a grandes personajes de aspecto impresionante. Muchas son instrumentos musicales y otras, bastante convencionalizadas, tienen aspecto de haber sido hechas en serie. La falta de excavaciones estratigráficas dificulta el conocimiento y la comprensión de estas figurillas, siendo imposible precisar qué estilo o tipo puede ser más antiguo o más reciente, mientras que en algunos casos no parece probable una relación estilística entre algunos tipos.

El tipo llamado por el erudito ecuatoriano Emilio Estrada La Plata es más bien un estilo con diversos tipos. El tipo Hueco es una ocarina en forma de figura humana, moldeada sobre una base de tejido con cerámica de pasta muy fina. Parece una mujer de rasgos delicados con facciones muy finas y un tanto desdibujadas, con una especie de gorro liso o tocado que cuelga por los hombros. El tipo Macizo es tosco y se moldea el frente dejando aplanada la parte posterior. Es también una mujer con una falda lisa, sentada, con los brazos doblados sobre el cuerpo y adornos faciales. De menores dimensiones que el anterior puede alcanzar hasta los 24 centímetros. En ambos tipos puede aparecer engobe blanco en la cara y pintura postcocción.

El tipo La Plata Sentado reproduce a un hombre sentado con las piernas cruzadas y las manos sobre las rodillas. Destacan siempre las facciones muy acusadas, de grandes ojos abultados, nariz prominente con nariguera en for-

ma de bola y boca entreabierta que comunica con el interior hueco de la figura. Son típicos unos enormes y complejos tocados de formas variadas y un colgante sobre el pecho en forma de cuerno. Están pintados y suelen llevar en las manos el recipiente para la cal y el bastoncillo que acompañan al consumo de la coca y a veces la bolsa para las hojas colgando del hombro. Hay figuras entre 15 y 60 centímetros de altura.

Los estilos Esteros y Bahía son completamente diferentes, mucho más esquemáticos. Esteros se modela a mano, es de factura maciza y plana, con facciones y rasgos anatómicos añadidos por pastillaje. Su característica principal son las facciones exageradas, con los bordes de la cara plana recortados, gigantescos ojos en forma de grano de café y nariz enorme y aplastada de la que cuelga una gran nariguera. El tipo Bahía también es plano pero hecho con molde, con grandes ojos ovales y prominentes, muy pegados a una exagerada nariz. Todas suelen ser femeninas, con pequeños senos adornados con discos perforados y miden entre 5 y 26 cm.

Como es habitual el significado y la función de las figurillas Bahía resulta oscuro. Hay que mencionar la Isla de La Plata, situada frente a las costas de Bahía, que parece que constituyó un centro ceremonial, habiéndose encontrado allí gran número de figurillas-ocarina, generalmente La Plata Hueco. En los Esteros, cerca de la actual ciudad de Manta, se encontró otro gran complejo ceremonial con un cementerio que ha proporcionado un gran número de las grandes esculturas y de las más sencillas Esteros y Bahía. Nos encontramos de nuevo con la posible relación de las figurillas con el generalizado en el área Intermedia culto a los antepasados.

Estilísticamente el arte de Bahía es el que muestra una mayor relación con Chorrera y no solamente en las formas y técnicas de la cerámica, ya que también se han encontrado figurillas en un estilo que podríamos denominar de transición.

La región serrana de Ecuador es en estos momentos menos conocida que la costa, todavía su arqueología es fragmentaria y confusa y no permite una reconstrucción de su proceso cultural. De todas maneras es posible hablar de ciertos estilos cerámicos, el más conocido de los cuales es el llamado Tuncahuán, que se expande sobre todo por el norte incluyendo también parte de Colombia.

Guangala

La relación con Chorrera está también patente en el arte de esta cultura meridional de Ecuador, localizada desde el sur de Manabí, en la provincia de Guanagala, hasta la península de Santa Elena. A medida que descendemos hacia el sur, las figurillas disminuyen en cantidad y variedad, cualidad que se

traspasa a la cerámica, de lo que esta cultura es un buen ejemplo.

Hay un tipo de figurillas muy esquemático, Guangala Inciso, hecho sobre una barra rectangular de arcilla, aplanada para formar la cabeza, con dos pequeños círculos que indican los ojos y el cuerpo cubierto de incisiones en zigzag. El tipo Guangala B es un silbato y representa a un ser humano de manera más clara, modelado a mano, pero con rasgos un tanto esquemáticos. Más naturalista es el tipo A, moldeado y con la superficie pulida. Son hombres y mujeres de pie, con unos característicos ojos almendrados, facciones delicadas y que constituyen en realidad una ocarina, réplica de la cual suelen llevar las propias figurillas entre sus manos.

La cerámica Guangala se relaciona también con Chorrera, aunque presenta rasgos que sugieren una interacción con Costa Rica y Guatemala. Es de una gran calidad técnica, simplificándose las formas de Chorrera e incluyéndose entre las técnicas decorativas la pintura iridiscente, la pintura negativa, el uso de una brillante policromía y una decoración de líneas bruñidas única en Ecuador. Dominan las formas de cuencos, de gran elegancia, y destacan unos cuencos poco profundos, casi platos, a los que se añaden unas patas delgadas, generalmente cinco, que por la adición de pastillaje se convierten en grotescas y características representaciones de seres humanos en actitud de dolor. Unas se llevan la mano a la mejilla, otras a la barriga o a la cabeza.

El arte en la sierra de Ecuador

Son características del estilo las compoteras o cuencos con una base anular, alta y tronconónica, cuyo interior, empleando tres colores, se decora con diseños negativos. A base de rojo, blanco y negro aparecen motivos geométricos o animales esquemáticos, entre los que son comunes los monos, dispuestos en una composición un tanto simétrica y siempre muy equilibrada.

Y son tal vez más conocidos y llamativos unos grandes jarros alargados, de fondo puntiagudo, que suelen llevar en el cuello la representación de un rostro humano estilizado en relieve. El resto del jarro se decora también con pintura negativa y diseños geométricos.

En cerámica también se encuentran representaciones de animales y sobre todo de caracolas marinas que son a la vez instrumentos musicales, tal vez a imitación de las caracolas naturales utilizadas en toda la región andina como bocinas. Algunos de los objetos mencionados proceden de tumbas, pero casi nada podemos afirmar de los realizadores de este peculiar estilo.

De Paracas a Tiahuanaco

AL declive de Chavín sucederá en el área peruana un proceso de regionalización cultural que se reflejará en el período denominado de Culturas Regionales o Intermedio Temprano, y que, a rasgos generales, puede situarse entre el 100 y 800 d. C. La agricultura y, en regiones muy concretas, la ganadería se han convertido ya en el recurso económico fundamental. Los procesos de tecnificación alcanzan la categoría de verdaderas obras de ingeniería, apareciendo, por ejemplo, acueductos en la zona norte y sistemas peculiares como el de las *galerías filtrantes* en el sur. Se trata de redes subterráneas de conductos de agua que se cruzan y entrelazan en distintas direcciones y que reciben las filtraciones de las corrientes de agua que bajan a lo largo del subsuelo de la región andina.

El aumento demográfico de la población es constante así como su concentración en grandes poblados y en relación con centros ceremoniales. La pugna por el control de los recursos de agua y de las zonas fértiles llevará a un aumento de la belicosidad, siendo la guerra una constante en el período. La complejidad social se acrecienta, encontrándonos ante verdaderos Estados o por lo menos Estados incipientes. El desarrollo de las artes será espectacular. El proceso de especialización se acentúa, apareciendo grupos de artistas dedicados en exclusiva a la elaboración de cerámica, tejidos, orfebrería... Por otra parte, la existencia de una clase dirigente aumentará la demanda de ciertos tipos para su uso exclusivo como distintivo de rango.

Una de las características más llamativas del período es el marcado énfasis en lo funerario. Las tumbas y necrópolis, de diferentes formas y con ajuares espectaculares, se extienden sobre todo por la región costera, habiéndose convertido en el *modus vivendi* de una pléyade de huaqueros o saqueadores, que han hecho de la venta de antigüedades su negocio desde hace muchísimos años. Son, por supuesto, los integrantes de las clases dirigentes los enterrados de forma espectacular, a veces acompañados de servidores sacrificados. Dentro de la organización social que se ha denominado de jefaturas o Estados incipientes, la estructura de la sociedad se basa en linajes familiares, predominando unos sobre otros por su mayor proximidad al antepasado común del grupo, antepasado de carácter divino. A su muerte, el individuo de clase elevada no desaparece, sino que se aproxima más a ese ancestro divino e incluso se diviniza él mismo, por lo que su familia mantiene su culto y su memoria, ya que ese

difunto noble y divinizado es además un elemento legitimador para la misma. Se comprende así la enorme inversión de energía, de tiempo y a veces de materiales preciosos en la elaboración de unas artes refinadas que en muchos casos se hicieron con el único fin de ser enterradas acompañando a un personaje de importancia.

La costa sur

Aunque el proceso cultural de la costa sur de Perú se ha solido dividir en Paracas, perteneciente al Formativo Tardío, entre los siglos VI y I a. C., y Nazca, ya en el período de Culturas Regionales, I a. C. y VIII d. C. La realidad es que se trata de la transición gradual de una cultura a otra, sin solución de continuidad, o más precisamente, de una misma cultura con una serie de cambios normales en el transcurso de los siglos. La diferente denominación nos servirá para ejemplificar dos de las más espectaculares manifestaciones artísticas de Perú: el tejido y la cerámica polícroma.

En este período la población tiende a establecerse en poblados concentrados en relación con las áreas de cultivo, aunque hay indicios de que esa concentración se vio interrumpida cíclicamente por momentos de dispersión en numerosos pequeños establecimientos. Uno de esos momentos coincidió probablemente con la fuerte incidencia militarista de Nazca en sus últimas fases.

En Paracas, además de las famosas tumbas que mencionaremos, aparecen viviendas semisubterráneas en forma de pequeñas casas rectangulares de adobe y también casas hechas de postes de madera. Hay pirámides, de probable carácter ceremonial, de dimensiones variables, hechas de adobe en forma de cantos rodados para el relleno y de grano de maíz para formar los muros. Muchas aldeas estaban fortificadas.

La arquitectura de Nazca utiliza muros de adobe, de forma cónica, colocados horizontalmente con la base descansando en el paramento para lograr una superficie plana. Se usó también la *quincha*, o cañas amarradas y cubiertas de barro. Las casitas, de planta rectangular y estrechamente relacionadas, formaban poblados y hay también construcciones de carácter público, con algún templo de forma



Cerámica antropomorfa de la cultura de Paracas. Museo Regional de Ica, Perú.

piramidal rodeado de plazas y habitaciones.

El comercio debió constituir una actividad importante al menos durante las fases finales de Nazca. Paracas representa además el extremo más meridional de la influencia Chavín, lo que se hace patente en los estilos cerámicos y en la iconografía. Paulatinamente esa influencia se fue diluyendo dando paso a estilos característicos propios.

Los tejidos. Paracas

En la región de Ica de la costa sur peruana, en la *yunga*, o territorio situado entre los 800 y los 2.000 metros, de ambiente desértico y prácticamente sin lluvias, se produjo en 1925 uno de los descubrimientos más espectaculares de la arqueología peruana. Se trataba de un cementerio, con el mayor número de tumbas en excelente estado de conservación conocido hasta el momento, utilizado entre el siglo IV a. C. y los primeros años de la era cristiana.

Se encontraron dos tipos de enterramientos, los denominados *Cavernas* y *Necrópolis*. Las tumbas *Cavernas*, pertenecientes cronológicamente a la fase 9 de Paracas, no se aprecian en superficie. Constan de una especie de pozo o tubo por el que se accede a la cámara funeraria, excavada en forma de caverna, en la que pueden encontrarse hasta 30 ó 40 fardos funerarios. Hay un tratamiento diferencial de los cadáveres, estando algunos cubiertos por una simple tela mientras que otros se envuelven en grandes cantidades de tejidos y mantos, y se acompañan de diademas y otras joyas. La momificación es incipiente, reduciéndose a una cobertura de brea.

Las tumbas *Necrópolis*, pertenecientes a la fase 10 de Paracas y 1 y 2 de Nazca, son construcciones subterráneas, de unos 25 m², revestidas cuidadosamente de piedra e incluso con escaleras de acceso. Se acusa aquí en mayor medida el trato diferencial de los cadáveres, que se manifiesta incluso en el tamaño y colocación de los fardos funerarios. Los mayores ocupan una posición central, y se rodean de dos o más fardos medianos y de muchos pequeños, que consisten en su mayoría en momias descuartizadas o huesos sueltos. Los ajuares se enriquecen también considerablemente, y un único fardo importante puede estar envuelto por más de diez mantos bordados, cuarenta o cincuenta prendas de vestir, pieles, tocados, joyas, y estar acompañado de ofrendas de alimentos, cerámicas y multitud de objetos de orfebrería.

Las técnicas de momificación son asimismo más complejas e implican extracción de las vísceras, separación de la cabeza, sometimiento del cuerpo a diversas sustancias químicas y orgánicas. El cadáver, doblado, era luego envuelto en tejidos y vestidos, hasta conseguir la forma más o menos cónica de-

seada.

Sorprende en estos fardos la enorme abundancia de tejidos, lo que, entre otras cosas, es índice de la importancia que desde antiguo tuvieron las telas en Perú. La ropa enterrada no debió ser usada en vida por los difuntos a los que acompañan. Los mantos bordados y los inmensos paños de burdo algodón no tienen un propósito utilitario, pero además las prendas de vestir son de tamaño diferente y pueden no corresponder con el del cadáver. La mayoría de los tejidos son nuevos, sin huellas de uso, y se encuentran también tejidos sin concluir, a medio trabajar o apenas iniciados.



Manto de la cultura de Paracas. Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, Perú.

Probablemente los mantos y vestidos de un fardo no fueron colocados todos a la vez, sino que se irían agregando a lo largo de los años. Periódicamente se extraía el paquete central de la tumba y se le agregarían nuevas ofrendas textiles, rito funerario practicado también en épocas tardías,

por ejemplo, por los Incas y documentado incluso por cronistas españoles.

La materia prima utilizada de preferencia por las tejedoras de la costa sur fue el algodón y secundariamente la lana, según las épocas. El algodón se despepitaba y la lana se lavaba para desengrasarla, y se cardaba con grandes peines de madera. El hilado y torsión de las fibras se hacían manualmente con un palillo y un tortero o volante de huso. El algodón se podía teñir antes del hilado o más frecuentemente se dejaba en el color natural de la planta, que variaba del blanco al marrón en toda una gama de cremas. La lana se teñía siempre después del hilado, habiéndose encontrado hasta 190 matices de colores, combinando tintes y los colores naturales de las fibras. Los tintes eran generalmente vegetales, como el índigo (*Indigofera suffruticosa*) para los azules, o el achiote (*Bixa orellana*) para los rojos. Pero el rojo también se obtenía de un molusco nativo de la costa, el *Concho-lepas peruviana*, y de la tradicional cochinilla, parásito de las opuntias.

Para la fabricación de las telas se usaron gran variedad de técnicas, desde las más primitivas basadas en la utilización de un solo hilo que se entrelaza sobre sí mismo, hasta los trabajos con telar cuyas primeras evidencias se remontan en Perú al 2000 a. C. Se compone básicamente de dos palos paralelos que sustentan la urdimbre y que se sujeta por un extremo a un poste y por el otro a la cintura de la tejedora. Existe también un telar horizontal, sujeto a cuatro estacas clavadas en el suelo.

Con el telar se hacían las *telas* o tejidos en los que los hilos de la urdimbre y de la trama se cruzan de forma alternativa y regular; los *reps*, donde se ocultan los hilos de la urdimbre o de la trama debido a un fuerte entrelazado, que además no cubre todo el recorrido y puede originar características acanaladuras. Una variante, la tapicería, permite realizar diseños al mismo tiempo que se realiza el tejido. Y las *gasas*, cruzándose entre sí los hilos de un mismo elemento, generalmente la urdimbre, al tensar con fuerza los hilos de la trama.

La variedad de las técnicas decorativas es grande. Puede realizarse a la vez que se confecciona el tejido, resultando entonces diseños de carácter lineal y geométrico, fundamentalmente bicromos, o llevarse a cabo sobre la tela ya elaborada. En este caso, el bordado, generalmente de *punto atrás*, permite una gran libertad de tratamiento y el empleo de multitud de colores. Y existen también telas pintadas, directamente sobre la mismas o por el procedimiento de *tie-dye*, o diseño en negativo, tiñendo los hilos protegidos por nudos.

Paracas Cavernas, libre ya de la influencia de Chavín, representa la aparición de una identidad regional donde se introducen elementos locales y se perfila también un estilo propio, de trazos rectilíneos en la formación del dibujo, que culminará en la época Necrópolis. Los temas representados pueden dividirse en dos grupos, naturalistas, o reproducción de seres y

objetos comunes y fantásticos.

Los primeros representan elementos vegetales, animales, figuras humanas, cabezas cortadas y objetos diversos, apareciendo aislados o asociados con otros motivos. Los diseños fantásticos son seres esotéricos, procedentes en general de la transformación de criaturas reales. Se encuentran animales fantásticos, híbridos de humanos y animales, siendo los más representados la serpiente, el zorro, el boto (orca) y las aves rapaces, que probablemente tienen que ver con el mundo de creencias de estas culturas.

El estilo rectilíneo, de color sepia, de Cavernas, dará paso a la policromía y al estilo curvilíneo de Necrópolis. En las fases siguientes los motivos se irán estilizando cada vez más, llegando a perder su identidad. La decoración se dispone sobre el tejido de un modo convencionalizado, adecuándose el motivo a la zona delimitada para su ubicación, organizándose simétricamente y guardando una cierta proporción tanto entre sí como en relación a la tela. Existe siempre un cierto ritmo, tanto en la disposición de los motivos como en el cromatismo utilizado.

Los tejidos de Paracas-Nazca parecen responder a un cuidadoso estudio preparatorio, para lo que se valieron de patrones, como lo indican tejidos inacabados en el desarrollo de la decoración. La manifiesta uniformidad en todas las fases del trabajo de la elaboración de las telas, hace pensar en la existencia de un control general de la manufactura textil, en manos de diversos especialistas, como hilanderos, tejedores, tintoreros, bordadores, etc., con instituciones semejantes a las que se encontrarán en Perú en época más tardía, y probablemente en su mayor parte mujeres, tal como ocurría en la época de los incas.

La cerámica de Nazca

La cerámica Nazca, la producción artística más conocida de su cultura, llama la atención por su gran calidad pictórica. Las variaciones estilísticas y temáticas han originado multitud de clasificaciones con terminologías diversas. En una de ellas se establecen cinco fases: Protonazca (200-100 a. C), donde existen muchos motivos propios de la cerámica Paracas; Nazca temprano (100 a. C.-200 d. C.), donde empiezan a aparecer elementos de un nuevo estilo; Nazca medio (200-300 d. C.), que muestra una evolución estilística hacia motivos cada vez más simbólicos y alejados de las formas naturales; Nazca tardío (300-600 d. C.), o triunfo de los motivos complejos; y Nazca final (600-700 d. C.).

La cerámica Nazca muestra un enorme desarrollo de la técnica de manufactura y la presencia indudable de artistas especializados para su elaboración. Se utilizó siempre una arcilla de grano fino con concha molida o arena

con mucha mica como desgrasante. La confección se hacía por adujado o enrollamiento sobre una base convexa y también con adujado se hacían los elementos complementarios, pitorros, adornos, que se incorporaban posteriormente, haciéndose del mismo modo las vasijas figuradas. La superficie se alisaba con cuidado, interior y exteriormente, donde a veces un espatulado confería un brillo especial.

La pintura se aplicaba anteriormente a la cocción, siendo característica la calidad de colores utilizados, diez básicamente: blanco, negro, rojo, rojo oscuro, naranja, amarillo, gris, marrón, violeta y rosa. Los motivos se delineaban primero en negro, generalmente sobre un fondo blanco aunque pueden darse otros colores y luego se rellenaban con colores planos. Los diseños se disponen de una manera predeterminada, generalmente en el exterior y en una banda interna al lado de la boca. En los platos o vasijas abiertas de poca altura se decora la superficie interior y la banda es externa.

La decoración suele ajustarse a una disposición en frisos, ocupados por una o varias figuras, pudiendo aparecer una banda o varias, y en este caso ser de anchura semejante y temática diferente o destacar una de ellas en extensión y es la que lleva entonces el motivo principal. Los dibujos se realizaban sin un patrón previo por lo que podían sufrir modificaciones y correcciones según el espacio disponible. Resultan así unos descuidos aparentes pero que solamente son observables si se mira el ejemplar con detalle. La cerámica Nazca es una de las cumbres de la cerámica pictórica americana.

Las formas de los vasos son tradicionales en Perú. Hay platos, cuencos y vasos. Jarras, que tienen una diferenciación clara entre el cuello y el cuerpo, y botellas, recipientes cerrados, generalmente con dos picos unidos por un asa plana. Hay formas mixtas, mezclándose dos diferentes y formas modeladas, esculturas de carácter antropo o zoomorfo o incluso cefalomorfos y fitomorfos, un vaso o botella transformado en una figura. Tanto la decoración como las formas varían a lo largo del tiempo, siendo más comunes en unas fases unas que otras.

La decoración se desarrolla en tres estilos básicos. El primero fundamentalmente geométrico, se dispone en forma de frisos para separar otras formas de decoración o rellenar espacios vacíos. Los motivos de carácter naturalista permiten un cierto reconocimiento del modelo representado. Hay vegetales, generalmente de plantas utilizadas como alimento: maíz, yuca, pallar, frijol y animales de diferentes especies. Destacan los mamíferos y son frecuentes la orca, el zorro, roedores y camélidos. Las representaciones de seres humanos permiten aproximarnos a elementos de cultura, como vestimenta, armamento y actividades concretas como agricultura, caza, o guerra. Tema favorito fue el de las cabezas cortadas, tanto pintadas como modeladas, aisladas o en asociación con otros motivos. Muchas veces son representaciones claras de

cabezas-trofeo, preparadas, con la boca cosida por medio de espinas y pintura facial. Este tipo de representación puede asociarse con prácticas guerreras y es común en muchas regiones de Suramérica.

Los motivos fantásticos, transformación de figuras humanas o animales o mezcla de ambas, son de difícil reconocimiento e interpretación. Algunos de estos seres aparecen asociados con cabezas-trofeo, otros con escenas agrícolas. Y unos de aspecto más humanizado se han asociado con una especie de deidad suprema.

Todas las representaciones se colocan aisladamente, sin componer escenas, sin volumen y, en general, con una acusada falta de movimiento. No hay una intención narrativa, aunque el investigador pueda obtener de los dibujos muchas clases de información. No existe tampoco una perspectiva clara y las disposiciones corporales pueden encontrarse distorsionadas existiendo también desproporción en las dimensiones. El estilo Nazca parece ir perdiendo calidad a partir del Período Medio, surgiendo trazos menos cuidadosos y más gruesos, mayor abundancia de claros entre las líneas de las siluetas y las masas de color interior y, en ocasiones, el modelado no concuerda con los trazos pintados. En el período final las figuras carecen de detalle y de la precisión que en principio fue habitual.

La espléndida cerámica Nazca tiene también un contexto funerario. Fue hecha para ser enterrada y tal vez sus representaciones tengan que ver con el intento de acompañar al cadáver de una serie de figuraciones que reproduzcan de alguna manera el mundo natural y el sobrenatural familiar y cotidiano para el difunto en vida.

Los dibujos de la Pampa de Nazca

El tejido o la cerámica no fueron evidentemente las únicas manifestaciones artísticas de Paracas-Nazca. El trabajo del metal fue también importante, encontrándose en la época Paracas cobre puro, plata y oro laminado, conociéndose técnicas como la fundición a la cera perdida, el labrado, el repujado y la incisión. En Nazca se desarrolló una significativa orfebrería del oro y del cobre.

Pero una de las manifestaciones más sorprendentes y que ha llamado incluso la atención de los aficionados a la ciencia-ficción, son las famosas *pistas* o líneas y dibujos de Nazca que se encuentran en las Pampas de Ingenio, entre Nazca y Palpa, en una extensión de 500 km².

Sobre un desierto de cascajo rojizo oscuro aparecen una serie de diseños de color blanco-amarillento a escala gigantesca. Son ligeros surcos en el suelo hechos retirando la capa de tierra superficial. Varias circunstancias ayudan a su conservación. Los vientos cargados de arena no la depositan en

esta llanura sino a un centenar de kilómetros de distancia, en enormes dunas. A pocos centímetros del suelo, el movimiento del aire disminuye considerablemente porque el color oscuro absorbe mucho calor, formándose una especie de cojín de aire caliente, inmóvil. Y el suelo contiene yeso que, junto con el rocío matutino, permite que las piedras permanezcan pegadas al terreno.

Hay pistas trapezoidales y rectangulares, a veces asociadas con líneas rectas que se prolongan durante kilómetros, espirales, zigzags y representaciones de animales y plantas. Una silueta de ave mide más de 120 metros, y una araña cerca de 50. No es necesario, como se ha dicho, apreciar las figuras desde el aire; son perfectamente visibles desde las lomas cercanas. Y en cuanto a los hipotéticos problemas derivados de su ejecución, se han encontrado piedras colocadas donde fueron dejadas que señalizan puntos clave. Se ha comprobado, por ejemplo, que las grandes curvas se realizaron a base de segmentos de círculo cuyos centros se conocen por piedras cortadas al tamaño de una centésima del radio correspondiente.

Para algunos investigadores las pistas tendrían que ver con antiguas parcelaciones de carácter agrícola y las representaciones de animales y plantas con aquellos que tenían relación de alguna manera con el cultivo: la tarántula, símbolo de fecundidad, el buitre, precursor de lluvia, el vareg, alga utilizada como abono... Otras figuras se referían a objetos relacionados con el arte textil y servirían como pauta coreográfica para danzas y celebraciones multitudinarias.



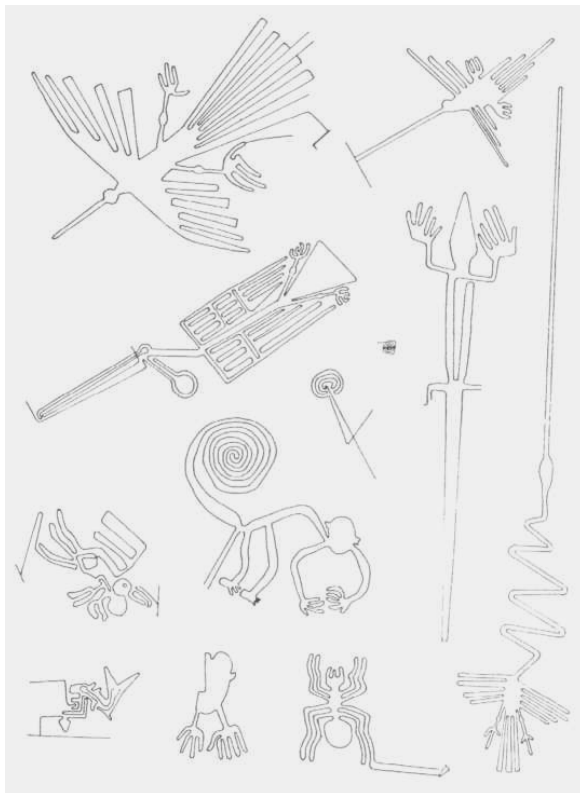
Cerámica de Nazca con representación de un fardo funerario. Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, Perú.

El arte cerámico de Moche

Una de las opiniones más generalizada relaciona los dibujos de la Pampa de Nazca con una especie de gigantesco zodíaco. Se encontrarían así representaciones de constelaciones, como la araña, el mono, el pájaro fragata, y muchas de las líneas rectas parecen coincidir con el declive del sol en determinadas fechas del año. Se aventura incluso la existencia de un grupo de especialistas,

de carácter sacerdotal, encargados del cuidado y la interpretación de este *calendario*, que se utilizaría, entre otras cosas, para predecir las crecidas de los ríos, de vital importancia para la agricultura.

Las fechas aproximadas de la realización de estos gigantescos dibujos se sitúa en torno al 550 d. C., fase III de Nazca, cuando la sociedad empezaba a tender hacia una fuerte jerarquización.



Representación de los dibujos gigantes de la pampa de Nazca, una de las manifestaciones artísticas que más ha llamado la atención.

Dentro de la excelencia generalizada de la cerámica americana, Moche representa, tal vez, una de las cerámicas más admirables y de una mayor calidad técnica y estética. Se caracteriza sobre todo por un aparente afán narrativo que se plasma a través de un estilo realista y sintético a la vez, reflejado tanto en escenas modeladas sobre vasijas, como en vasos escultóricos o en huacos cubiertos de dibujos. La mayoría de nuestros conocimientos sobre la cultura Moche proceden en realidad de sus representaciones cerámicas, que recogen tanto aspectos de la vida cotidiana como de las prácticas militares o rituales.

Para mejor comprender la cultura y el arte de Moche, hay que hacer referencia a Vicús, un yacimiento arqueológico situado en el extremo norte de Perú. Descubierta en el año 1961, ferozmente saqueado hasta el año 1964, es

un enorme cementerio con cerca de 2.000 tumbas en forma de botella y cuyas fechas, obtenidas por el método de C14, van desde el año 280 a. C. hasta el 655 de nuestra era.

De dichos enterramientos proceden centenares de piezas de cerámica de un estilo característico, síntesis de influencias procedentes por un lado de las planicies ecuatorianas y por otro de los altiplanos peruanos. Aparecen así huacos escultóricos con representaciones zoo-morfas, que recuerdan el estilo Chorrera. Son siempre figuras con un impresionante sentido plástico donde se combinan un admirable hiperrealismo con una gran estilización conseguida al destacar los rasgos esenciales de cada animal. Entre las representaciones animales destaca el felino, tal vez de herencia Chavín.



Jarra cerámica que representa a un guerrero arrodillado. Cultura de Moche. Museo Británico, Londres.

Una de las novedades que aporta Vicús es la frecuente representación de la figura humana, en un estilo antropomorfo que se ha denominado proto-mo-chica. Nos encontramos ante guerreros, aguadores, músicos, ancianos, de rostros todavía estereotipados y rasgos poco individualizados pero de gran fuerza expresiva. Y aparecen también representaciones de la muerte, en forma de fardos funerarios o de calaveras. Todos

estos temas se desarrollarán luego en Moche.

Todas las formas típicas de la cerámica peruana se encuentran ya en Vicús, el caño-estribo, caño recto y asa plana, dos picos y asa puente. La frecuente aparición de la botella con caño recto y asa, procede claramente de Chorrera, aunque luego se generalizará la forma de asa-estribo. Vicús significa así el puente de unión entre Moche y Chorrera que a través de Machalilla se remonta a la tradición Valdivia.

El paisaje de la costa norte de Perú es árido y caliente, con cortos ríos que posibilitaron el asentamiento humano, potenciado en este período por las técnicas de irrigación artificial. Característica de este momento será también la existencia de una serie de sociedades en continua pugna primero por el control de agua y después por la necesidad de posesión de nuevas tierras.

Entre 200 a. C. y 100 d. C. existen todavía una serie de culturas y estilos locales, pero muy pronto los jefes procedentes de los valles de Chicama y Mo-

che someterán a los habitantes de los diferentes valles, formando una verdadera confederación entre 100 y 500 d. C. Seguirá a continuación un período de estancamiento y otro de regresión para terminar hacia 700-800 d. C. con la irrupción progresiva de las formas culturales Huari.

La beligerancia continua y la centralización de poder producirán una abundante mano de obra servil que posibilitará el aprovechamiento de tierras no explotadas con la construcción de inmensas obras hidráulicas. El uso de fertilizantes como el guano contribuyó también a que la agricultura se convirtiera en la base económica de la confederación Moche, con el maíz como producto principal, y la pesca y la caza como recursos secundarios. El comercio gozó de gran actividad, basado sobre todo en la sal, pescado seco y algas, intercambiados por cobre, oro y animales de carga y lana de las regiones serranas. Cada valle de la confederación poseía una gran ciudad, destacando Pañamarca, en el valle de Nepeña, Tomabal en el valle de Virú o la propia Moche. Pero su conocimiento es escaso debido a la acción del tiempo, ya que el material de construcción era el adobe, y a la actividad de los saqueadores o huaque-ros, y también a que muchas ciudades chimúes se construyeran más tarde sobre las Moche.

Centros ceremoniales

Aun así hay que mencionar la *Huaca del Sol*, formada por varias plataformas compuestas de escalinatas retraídas unas sobre otras, hecha íntegramente de adobes y de 340 m de longitud, 220 de anchura y 30 de altura media. Objeto de sucesivas ampliaciones y reconstrucciones, es un testimonio evidente de centralización de inmensos esfuerzos constructivos.

A unos 600 m de distancia se encuentra la *Huaca de la Luna*, otra gran plataforma también de adobes, de 80 m de longitud, 60 de anchura y 20 de altura, especie de basamento sobre el que se levantaron recintos habitacionales, con algunos muros decorados con pinturas al fresco, entre los que destaca el llamado *la rebelión de los artefactos*.

Se trata indudablemente de grandes centros ceremoniales, según las pautas generales del urbanismo americano, donde se conciben grandes espacios vacíos o *plazas*, cerrados por masivas edificaciones de probable carácter templario. Desconocemos los cultos que allí se realizaban, ya que los nombres de Sol y Luna son aleatorios y no se corresponden con la realidad. La única posible divinidad que podemos reconocer entre los Moche es una figuración antropomorfa, con boca y dientes de felino, cinturón serpentiforme y a veces pinzas de cangrejo. Se ha identificado con el Ai-apaec de los chimúes, claramente presente unos siglos más tarde y que por extrapolación se retrotrae hasta época moche.

Pero desde el punto de vista de las manifestaciones artísticas que han llegado hasta nosotros hay que destacar el enorme esfuerzo constructivo dedicado a los enterramientos, ya que de ellos proceden la cerámica y la fantástica orfebrería moche. Por desgracia no se había encontrado ninguna tumba intacta hasta 1987, cuando en el mes de junio se realizó el hallazgo más espectacular de la arqueología peruana. El enterramiento, prácticamente intacto, del llamado Señor de Sipán salía a la luz, un importante personaje de unos 35 años, inhumado con todo fasto y magnificencia. La tumba, excavada en la tierra, revestida cuidadosamente de adobes y cubierta con troncos, contenía el cuerpo del personaje principal literalmente cubierto de abanicos y tocados y plumas, pectorales de chaquira y cuentas de oro y cobre, mantas, y adornos varios de oro, plata y cobre. Junto a él, los cuerpos de dos mujeres, sacrificadas probablemente, y dos hombres, así como un perro y dos cabezas de llama. Múltiples ofrendas de cerámica completaban el ajuar.

La cerámica

La cerámica fue una de las manifestaciones artísticas más notables de la cultura Moche. Se ha clasificado en cinco fases que reflejan una normal evolución cronológica y cultural.

Las formas básicas son pocas, la botella globular con caño-estribo que puede adoptar una forma escultórica, platos de bordes abiertos y alguna forma de cuenco o de copa. En principio se modela a mano por adujado, pero pronto se introduce la práctica de moldear el vaso en dos mitades que luego se unen. Es una cerámica realizada indudablemente por especialistas, en la que aunque la práctica del moldeado pueda desembocar en una producción en serie, los retoques posteriores individualizan cada ejemplar, pudiendo hacer gala de una gran expresividad y realismo hasta el punto de que es factible hablar de maestros escultores.

Dos grandes tendencias se encuentran en la cerámica Moche, una fundamentalmente pictórica o mejor dibujística y otra escultórica, aunque es también frecuente la combinación de los dos estilos en una vasija. En la cerámica dibujística se utiliza generalmente un tono pardorrojizo para trazar los dibujos sobre un fondo de color crema. Los diseños se trazan de modo resuelto, firme y seguro, sin titubeos. Hay un estilo más bien lineal, que se limita a trazar los contornos, y otro de siluetas, con pinceladas más gruesas que tiende también a rellenar de color los espacios. Las figuras se pintan de perfil, con los ojos y el torso de frente y generalmente componiendo escenas de muy diverso carácter.

Las pinturas sobre cerámica Moche constituyen un verdadero repertorio etnográfico de su cultura. Las escenas, planas y sin perspectiva, pero llenas

de movimiento y dinamismo, reflejan todo tipo de aspectos de la cultura de sus realizadores. Nada se excluye de la representación. Escenas cotidianas, de caza o pesca, de guerra, de ceremonias o sacrificios, funerarias, todas desfilan ante nuestros ojos.

Y las vasijas escultóricas no son menos expresivas. Ya sea porque todo el cuerpo del vaso se convierte en una representación figurada o porque se colocan una serie de figurillas encima del mismo, el movimiento, el dinamismo, el sentido narrativo, se hacen patentes una vez más. Hay *vasos retrato*, en los que el cuerpo de la botella se convierte en la cabeza de un personaje fuertemente individualizada, tal vez shamanes o guerreros. Hay guerreros, de cuerpo entero, con sus armas características y músicos con gran variedad de instrumentos. Hay representaciones de patologías varias y de ancianos, de mujeres con niños, de calaveras y esqueletos y también de animales y plantas.

Capítulo aparte merecen las representaciones de carácter erótico, sin parangón por su cantidad y variedad en ninguna otra cultura americana. Representaciones de coitos en todas sus variantes, de individuos con genitales desorbitados, de masturbaciones y de todo tipo de actividades sexuales se desarrollan tanto en los dibujos como más llamativamente en los vasos figurados y sobre todo en las escenas modeladas sobre vasijas. Hay que destacar el hecho de que las vasijas fálicas, las que representan un personaje con un gran miembro viril, o las que toda la vasija configura un gran pene, tienen huellas de uso y están incluso perforadas en el borde para obligar a utilizarlas chupando el miembro. Hay también grandes platos con doble fondo y la representación de una mujer con las piernas abiertas, realizadas de tal modo que debe chuparse la vagina de la mujer para beber del recipiente. ¿Ritos de fertilidad? ¿O tal vez no se bebía de esas vasijas y simplemente se vertían líquidos en los campos en una especie de ceremonia de fecundación? Todo son interrogantes.

La orfebrería es otro de los importantes capítulos del arte Moche. Las evidencias más tempranas del trabajo de los metales se remontan en Perú (y en toda América) al 1500 a. C. y proceden del yacimiento de Waywaka, en la región de Andahuaylas, en la sierra sur, en forma de minúsculos trocitos de oro laminado. En Chavín el trabajo del metal se encuentra ya plenamente desarrollado trabajándose en oro una serie de objetos con la técnica del martillado y del repujado, y recogándose los elementos de la iconografía tradicional. En Para-cas-Nazca la orfebrería es poco compleja, destacando sobre todo la elaboración de objetos hechos con placas recortadas y repujadas, siendo muy características las formas de plumas y unas grandes narigueras figurando barbas o bigotes de felinos.

La orfebrería Moche tiene una estética mucho más escultórica y una serie de importantes logros técnicos, como el trabajo de la plata, la fundición a la cera perdida y la maestría en los trabajos de martillado y repujado. La iconografía es la tradicional, dominando los temas de aves y felinos plasmados en una estética de grandes planos y de expresión poderosa. Entre los objetos son típicos las máscaras de difuntos, los grandes adornos para la cabeza en forma de mascarones frontales, pero también delicados trabajos de incrustaciones de turquesas y otras piedras en orejeras circulares con representaciones de guerreros, que se enriquecen con la adición de bolillas de oro. Es frecuente la asociación de la orfebrería con los enterramientos. Aunque prácticamente la totalidad han sido saqueados, como ya mencionamos, el fantástico ajuar del *Señor de Sipán* es una buena muestra.



Cerámica con representación de carácter erótico. Cultura de Moche.

Las manifestaciones artísticas de Pa-racas-Nazca y Moche no agotan el repertorio artístico de los estilos regionales peruanos aunque sí sean las más conocidas. En la sierra, aunque con una cierta expansión costeña, debe mencionarse Recuay como uno de los pocos estilos peruanos que presentó un cierto desarrollo de la escultura en piedra. De orígenes y cronología poco claros, en torno a los comienzos de la Era Cristiana o siglo ni, y centrándose más o menos en el Callejón de Huaylas y el valle del río Santa, se conoce poco de las construcciones habitacionales o incluso ceremoniales de esta cultura. Son abundantes las tumbas, de gran variedad, cámaras forradas de piedra o simples excavaciones, saqueadas en su totalidad.

Los estilos regionales peruanos en las Tierras Altas

La particularidad más distintiva de la cerámica Recuay, conocida sobre todo en museos y colecciones privadas, es su decoración, con pintura negativa, o pintura positiva roja sobre blanco, o negra, blanca y roja, con diseños de carácter geométrico y también zoomorfos. Es normal la combinación de ambas técnicas en un mismo vaso. Hay un fuerte énfasis en las formas modeladas o cerámica escultórica, pero muy lejanas de la plasticidad y expresividad del estilo Moche. Hombres, felinos y animales

aparecen representados de un modo estilizado y en actitudes muy rígidas, hasta el punto de que parecen simples soportes para la decoración pintada. Las formas de la escultura en piedra son también rígidas, rudimentarias y esquemáticas, muy alejadas del refinamiento Chavín, aunque prácticamente exista una coincidencia en la zona de desarrollo de ambos estilos. El estilo denominado Aija representa guerreros y mujeres, en torno a un metro de altura. Su forma general es más o menos prismática, con una cabeza desproporcionadamente grande. Los guerreros llevan un tocado en forma de turbante decorado con motivos felinos, orejeras y una cabeza trofeo en la espalda y a veces otra en la mano. En la derecha suelen llevar una porra y en la otra mano un escudo, adornado con líneas entrecruzadas o motivos zoomorfos. La postura suele ser sentada, con las piernas cruzadas y los pies replegados, por lo que se ha sugerido que representan momias, objetos de culto que originalmente se colocarían al aire libre. Estas esculturas se han encontrado aisladas, nunca relacionadas con estructuras arquitectónicas. Otros estilos como el Huaraz son más simples, de forma general ovoide y de rasgos muy esquemáticos, o el Huantar, figuras en relieve hechas a partir de una laja de piedra.

El tema de la guerra y tal vez la práctica de la caza de cabezas con fines sacrificiales parecen centrales en el arte de Recuay. Este énfasis parece apuntarse aún más con el descubrimiento del sitio de Pashash, centro religioso y poblado fortificado protegido por una doble muralla, así como enterramientos de gran magnificencia. Una vez más la belicosidad aparece con un papel protagonista en esta época que venimos analizando.

Pero de todas las culturas serranas la más conocida o por lo menos la que ha producido más bibliografía incluso desde el siglo XVI, cuando Pedro Cieza de León habla de constructores blancos y barbados, es Tiahuanaco, centrada en las ruinas del mismo nombre en Bolivia, en las márgenes del lago Titicaca.

Aunque Tiahuanaco ha generado mucha literatura fantástica, por ejemplo el erudito Arthur Posnansky que la visitó en los años veinte de este siglo vio en ella la cuna de la cultura americana, remontando su antigüedad a unos 14.000 años, hoy se conoce algo mejor el complejo cultural que se encierra bajo ese nombre.

La tradición Pucará representa los antecedentes más evidentes de Tiahuanaco y también el punto de encuentro entre tradiciones culturales de la costa y sierra central con las del sur de los Andes. Pucará se sitúa en el norte de los ríos que forman la cuenca del Titicaca entre 300 y 200 a. C., remontándose su origen a tiempos formativos. Pucará significa la aparición del urbanismo en los altiplanos andinos y con relación a Tiahuanaco la cristalización de unas características que se desarrollarán con fuerza

posteriormente: la arquitectura, la escultura, la cerámica y una iconografía peculiar. Se pueden encontrar relaciones, por ejemplo entre Paracas y Puacará, lo que podría explicar los rasgos iconográficos tiahuanacotas de evidente carácter Chavín, como la imagen del llamado dios de las varas.



Tres muestras de orejeras circulares mochicas con representaciones de guerrero. Museo del Oro, Lima



Tres muestras de orejeras circulares mochicas con representaciones de guerrero. Museo del Oro, Lima.

Hacia el 300 d. C. comienza el gran desarrollo urbano de Tiahuanaco, tras un estadio cultural de carácter aldeano, y constituye la fase III hasta el 667 d. C. Junto con la fase IV, hasta el 1050 d. C. representa el apogeo del

centro ceremonial. La fase V se refiere ya a un fenómeno cultural de carácter expansivo, en relación con Huari y terminado con la conquista incaica.

Aunque la agricultura fue importante, particularmente la de la patata, que se convertía en chuño sometiéndola a un proceso de deshidratación, a base de congelación y secado, y de otros cultí-genos de altura, como la oca, la quina o la cañihua, recientemente se ha puesto en evidencia la importancia de la ganadería. Auquénidos, como la llama y la alpaca, eran capaces de alimentarse con el ichu o hierba dura en torno a los 4.000 m de altura, donde la agricultura no era posible. Y también los tiahuanacotas extendieron su influencia por los Andes del centro y del sur, en forma de colonias bajo su control directo, buscando pisos ecológicos diferentes para aprovisionarse de productos de imposible cultivo en el altiplano, como la coca, el ají o el maíz, en muchas ocasiones destinados a fines ceremoniales.

Tiahuanaco

El comercio fue un factor significativo para el desarrollo del centro urbano, girando en épocas tempranas en torno a la obsidiana, la sodalita y el mineral de cobre. En la fase III aparece el bronce por primera vez en el continente americano. Este comercio llegó a adquirir una enorme importancia, apareciendo centros especializados que intercambiaban sus productos.

La aparición de la urbe y del centro ceremonial de Tiahuanaco revelan, por un lado, la presencia de especialistas altamente cualificados, directores de obra, canteros, escultores, orfebres y ceramistas y, por otro, de un poder centralizador capaz de movilizar los recursos suficientes para mantener a esos especialistas, a la ascendente clase dirigente y mover una ingente mano de obra para trasladar y ubicar los enormes bloques monolíticos que caracteriza la arquitectura y la escultura tiahuanacota, mano de obra aparentemente de carácter campesino, ya que no hay indicios de un régimen de tipo esclavista. El aspecto de las construcciones, con una fuerte incidencia religiosa, remite a una clase dominante de carácter sacerdotal, al menos en un principio.

Las ruinas de la ciudad se encuentran hoy a unos 20 km del lago Titicaca. Originalmente debió encontrarse en las orillas, debiéndose la actual distancia a la desecación progresiva del lago. La extensión urbana alcanzaría a unos 2,5 ó 3 km², calculándose una población entre 5.000 y 20.000 habitantes, según las épocas. El centro ceremonial, de unos 1.000 m de este a oeste y 500 m de norte a sur, encierra una serie de estructuras destacables desde un punto de vista artístico-arquitectónico.

Destaca el *Acapana*, una estructura piramidal orientada este-oeste, de unos 200 m de lado y de planta más bien cruciforme. Prácticamente desaparecida,

estuvo construida con tierra y tenía un paramento de bloques de piedra rodeando la masa del edificio que se levantaba en gradas hasta unos 15 m de altura. Al norte, el *Templete Semisub-terráneo*, una plaza rehundida 2 m por debajo del nivel del suelo, de 26 por 29 m. Los muros se forman con grandes bloques monolíticos verticales que soportan la pared, a base de bloques cúbicos entre los que se incluyen cabezas de piedra esculpidas. Se accede a la plaza por una escalinata de 5 m de anchura. Ambas estructuras parecen formar un conjunto unitario y corresponden a una misma época de construcción, entre los siglos II y IV d. C.

Al oeste del templete y construido probablemente entre los siglos IV y V d. C., se encuentra el gran recinto del

Kalასasaya, una gran masa rectangular de 128 por 118 m levantada 4 m por encima del nivel del suelo y retenida por un gran muro con la misma técnica de construcción del templete. Lo más destacable es el acceso, en forma de seis gradas originales de 7 m de anchura, que conducen a un patio interior de 80 por 65 m donde se encuentra una de las esculturas más famosas de Tiahuanaco, el *Monolito Ponce*, denominado así en honor de su descubridor.

Esta figura es un buen ejemplo de uno de los grupos de escultura más característica del arte tiahuanacota, los grandes monolitos de carácter antropomorfo. Con una fuerte tendencia al geo-metrismo, representan a la figura de pie, con las manos sobre el pecho, una enorme cabeza cuadrada con ojos rectangulares y un tratamiento general más bien de relieve en torno a un bloque pa-ralelepípedo. Presentan también una elaborada decoración finamente grabada tanto en el tocado, como en el cinturón, e incluso sobre el cuerpo y rostro. Aves, serpientes y a modo de signos de difícil identificación, generalmente componiendo grupos rectangulares, dominan entre los diseños. Los personajes llevan diferentes objetos entre las manos, como keros, la concha *strombus*, el *pututo*, o instrumento musical andino, o a modo de mazas ceremoniales.

En el ángulo noroeste del Kalასasaya, se encuentra el máximo representante de otro de los grupos peculiares de la escultura de Tiahuanaco, la famosa *Puerta del Sol*. Actualmente aisladas, y consideradas por sus elementos decorativos dentro del capítulo de la escultura, estas puertas debieron constituir un componente de un sistema arquitectónico de unidades monolíticas. La *Puerta del Sol* está tallada en un monolito de andesita, y mide 3,8 m de anchura por 2,8 de altura y 70 cm de grosor. El vano mide solamente 1,4 m de altura y 60 cm de anchura.

En el centro del monumento y sobre el vano aparece una figura en medio-relieve, de carácter antropomorfo, enmascarada, de pie sobre una especie de pirámide escalonada, con los brazos abiertos y llevando en cada mano una especie de cetro o varas con cabezas de pumas y de cóndores. En su

recargado

vestido se pueden reconocer cabezas-trofeo y de su cara cuelgan una especie de lágrimas en forma de felinos. La rodean 48 figuras en bajo relieve, en forma de un personaje caracterizado de ave, con máscara y alas, identificadas las de la fila central como cóndores. Máscaras, semejantes a la de la figura principal, y grecas rematadas por cabezas también de ave completan los diseños labrados. Las interpretaciones que se han hecho sobre los motivos de esta *Puerta del Sol* son infinitas, entre ellas la de identificar la figura principal con el astro rey y de ahí su nombre. Otra teoría más generalizada es que se trata de *Viracocha*, dios creador andino, cuyos mitos y rituales se encuentran repartidos por todo el área peruana, y se remonta su iconografía hasta Chavín, a cuyo *dios de las varas* se asemeja. En cualquier caso nos movemos en un terreno de pura hipótesis, aunque sí podríamos afirmar tal vez que nos encontramos ante una representación de una deidad o de un personaje de profunda significación no solamente en el ámbito tiahuanacota sino también en el mundo andino en general. La figura principal la encontraremos representada continuamente, incluso en cerámica y tejidos, y su propia forma podría hacer pensar que se ha tomado de una superficie plana, como una tela y un motivo bordado sobre la misma.

La parte trasera de la *Puerta del Sol* tiene una serie de nichos tallados que aparecerán en otras puertas monolíticas de la ciudad.

Tres de éstas se encuentran en el *Pu-ma-Puncu*, ruinas a 1.500 m al suroeste del centro ceremonial, donde subsisten plataformas de piedra formadas por bloques monolíticos de hasta 7 m de longitud, 4 de anchura y 1,8 m de grosor. Son los ejemplos más perfectos de talla anteriores a la época incaica y parecen haber sido el suelo de un santuario cuyos muros debieron estar formados por lajas de grandes dimensiones. Este complejo debió corresponder a la época de esplendor de la urbe, entre los siglos VI y VII.

Entre el *Kalasitasaya* y el *Puma-Puncu* se encuentran una serie de estructuras como el *Putuni* o el *Kheri-Hala*, tal vez de carácter palaciego, con basamentos de piedra finamente tallada pero con muros de adobe.

Tiahuanaco no fue el único conjunto monumental de la cultura. En torno al lago Titicaca existieron otros centros importantes como Lucurmata y Huan-carani y también Oje y Pariti, cuya época de apogeo conoció diferentes fechas. Habría que hablar entonces de un importante arte lítico que se desarrolló en torno al lago Titicaca, plasmado primero en una excelente técnica constructiva en la que destacaba la maestría de la talla de bloques de piedra monolíticos, de basalto o andesita, perfecta-

mente labrados y pulidos y unidos mediante entalladuras y una especie de grapas de cobre en forma de T o de I.

Pero más llamativa fue tal vez la escultura, entre las que además del poderoso estilo geométrico de Tiahuanaco, que se recoge también en otros lugares del lago, se encuentra el estilo de Pucará, de carácter más naturalista y más cercano a las formas humanas.

La cerámica de Pucará presenta una serie de diseños que se relacionan con la cerámica Paracas, lo mismo que la costumbre de delinear los motivos con incisiones. Los diseños son generalmente zoomorfos, felinos, peces, aves y reptiles y también seres humanos, con una policromía a base de rojo, negro y crema.

La cerámica de Tiahuanaco, que recorre diferentes fases, alcanza su esplendor en la fase IV. Es una cerámica de excelente factura, generalmente en-gobada en rojo, siendo la forma más frecuente la de kero o timbal, con base plana y lados acampanados. Pueden tener asas planas verticales, una cabeza de felino modelada o bordes ondulados. Los motivos decorativos se delimitan con líneas negras o blancas y pueden ser de carácter geométrico o figurativo y en este caso presentan las formas esquemáticas y angulares que definen el estilo tiahuanacota. Con una policromía de hasta seis colores, se dibujan motivos escalonados, felinos, serpientes, peces, cuerpos decapitados y cazadores de cabezas. En algunos casos se imitan los diseños de la escultura y entonces el tema más representado es el de la cabeza de la figura central de la *Puerta del Sol*.

El Arte en los Andes meridionales

EL área de los Andes meridionales comprende dos tercios del norte de Chile, las tierras altas del sur de Bolivia y el noroeste de Argentina. Es una gran región semiárida, de desiertos costeros, altas punas y valles montañosos. En el área se consideran doce subdivisiones culturales que se corresponden, en gran medida, con divisiones ambientales y entre las que destacamos, por su mayor complejidad artística, el noroeste de Argentina, que comprende la Puna, la Quebrada de Huma-huaca, las Selvas Occidentales y la Valli-serrana.

Es una variada región, de grandes diferencias ambientales, con zonas semi-desérticas y otras que permitieron la agricultura y que a lo largo del tiempo contempló el asentamiento de culturas diferentes, relacionadas o no. Todas dejaron una gran variedad de expresiones artísticas que refieren a uno de los más complejos desarrollos culturales del área, aunque sin llegar nunca al nivel de los Estados de Perú. Todas estas culturas se conocieron hasta fechas recientes con el nombre genérico de Diaguitas, nombre que corresponde al

del pueblo que estaba allí asentado en época de la conquista, pero que fue precedido de otros muchos.

Aunque faltan todavía investigaciones en profundidad para esta región nordestina sabemos que hasta el 500 a. C. no hace su aparición la agricultura y la cerámica, pero será a partir del 600 d. C., con influencias claras del altiplano de Bolivia y más concretamente de Tiahuanaco, cuando las adaptaciones locales anteriores dedicadas a una horticultura incipiente y a la ganadería se transforman en sociedades más complejas, con indicios incluso del surgimiento de una estructura de clases y un gran florecimiento artístico, sobre todo en lo relativo a la cerámica. A partir del 1000 d. C. la aparición de poblados concentrados y fortificados habla de una época belicista y de fuerte competencia entre los señoríos regionales, llegando la unificación cultural de la región de la mano de los ejércitos incaicos a partir de 1450.

Poco sabemos de las creencias religiosas de estos pueblos. El motivo del felino, a veces con rasgos antropomorfos, es una constante en la representación artística y los objetos dedicados a servir exclusivamente como ofrendas funerarias nos hablan de una costumbre muy extendida en todo el ámbito andino, como ya hemos venido viendo.

Por otra parte, la indudable calidad de la cerámica y la existencia de una compleja orfebrería, con el trabajo del bronce, poco común en América, nos revela la presencia de artistas especializados y, por lo tanto, de sociedades relativamente complejas.

La cerámica Condorhuasi

De entre las culturas cerámicas tempranas del Noroeste destaca Condorhuasi, la más interesante artísticamente pero de las más desconocidas culturalmente y que aproximadamente se incluiría entre 200 a. C. y 200-300 d. C. La mayor parte de las obras proceden de cementerios saqueados, lo que dificulta cualquier relación cultural. Hay algunas posibles evidencias de agricultura, pero debió de ser un recurso más importante la llama, que se representa con frecuencia en la cerámica y se ha encontrado sacrificada en algunas tumbas. Aunque no se han excavado sistemáticamente poblados, se conocen viviendas aisladas de planta circular y cimientos de piedra.

La cerámica y la escultura en piedra son las manifestaciones artísticas más reseñables. Dentro de la primera destaca el estilo *Condorhuasi Polícromo*, de gran variedad formal y decorativa. Hay figuras de aspecto vagamente antropomorfo, con cabezas desproporcionadas y esquemáticas de aire ornitomorfo cuya nariz prominente se asemeja a un pico. Pueden llevar pintura facial y bezotes —de los que se han encontrado ejemplares reales de

turquesa— y narigueras en forma de disco.

La postura sedente o a cuatro patas se recoge en un cuerpo esquemático, robusto, que a veces se reduce a una masa globular, con miembros rudimentarios. Sobre estos cuerpos desnudos se pintan diseños de carácter geométrico que representarían adornos corporales. La policromía es llamativa, con los motivos negros sobre fondo rojo y delineados en blanco.

Esta síntesis de elementos humanos y animales aparece también en la escultura en piedra, frecuentemente de carácter felino, y concretamente en morteros en los que aparece un rostro humano por un lado y otro zoomorfo en el lado opuesto. Aunque en estos ejemplares no es clara la contribución a Condorhuasi, existen al menos grandes semejanzas entre las ideas representadas.



Cerámica Condorhuasi, del noroeste de Argentina.

La Candelaria

El contexto de aparición de este arte es generalmente funerario, y la enorme fuerza simbólica y expresiva de las representaciones hace posible relacionarlas de algún modo con el mundo de las creencias de sus realizadores. Los morteros decorados bien podrían haber servido para la preparación de algún tipo de alucinógenos, generalmente utilizados en ceremonias de carácter shamánico. No hay noticias de tratamiento diferencial en los entierros, pero la calidad y variedad de la cerámica, la existencia de escultura en piedra y, sobre todo, la aparición de objetos de orfebrería en las tumbas, pectorales de oro, pulseras repujadas y adornos de vestidos, apuntan hacia el comienzo de la especialización artística.

Es tal vez una de las culturas mejor conocidas del Noroeste y que puede ser tomada como ejemplo de la tradición cultural surandina en el cerámico medio. Su centro geográfico es el Departamento de La Candelaria y es en realidad una larga tradición cultural cuyo origen se remonta a los comienzos de la era cristiana y se extiende hasta el 1000 d.C.

Pequeños asentamientos con habitaciones de material perecedero de las que a veces se encuentran cimientos circulares o rectangulares de lajas de piedra, se encuentran regados de restos de cerámica, utensilios variados y urnas funerarias enterradas. Este entierro en urnas asociadas a las viviendas es muy característico y se trata siempre de enterramientos primarios. Las

urnas, de cerámica gris, tienen un cuerpo ovoide o alargado y un cuello estrecho, midiendo entre 50 y 140 cm. Se adornan con incisiones punteadas organizadas en bandas alrededor del cuello formando diseños trianguloides y algunas se decoraron con pastillaje. En algunas se han encontrado hasta tres esqueletos y restos infantiles que tienen huellas de traumatismos violentos que podrían indicar posibles sacrificios.

A veces las urnas se dejaban en cavernas funerarias acompañadas de un variado ajuar; el afortunado descubrimiento de una serie de éstas permitió recuperar una serie de objetos incluso de material perecedero dadas las condiciones de sequedad. Se encontraron telas diversas, tejidos de lana de llama, bolsas, cuerdas, varios tipos de redes y arcos y flechas con puntas de madera, diademas de plumas y una nariguera de cerámica y un colgante de oro.

Cuentas de collar de concha de especies del Atlántico y del Pacífico revelan relaciones comerciales, lo mismo que los escasísimos objetos de oro y cobre que proceden del oeste.

Destaca el sentido plástico de su cerámica cuyas manifestaciones tempranas se relacionan con Condorhuasi, pero sin su estilo polícromo. Son frecuentes las imágenes de seres fantásticos que mezclan rasgos humanos y animales, decorados con incisiones geométricas organizadas rítmicamente. Se trabajó también la piedra, tanto para objetos utilitarios como hachas, como para tallar una figura antropo o zoomorfa, de carácter fantástico en el extremo opuesto al filo. Y de piedra se hicieron también adornos como cuentas de collar cilíndricas y narigueras.



Cerámica de la Candelaria (arriba). Cerámica de La Aguada con decoración de figura de aspecto draconiano (abajo)

La Ciénaga

Se conoce con este nombre lo que antes se denominaba cultura de Los Barreales, donde también se incluía Condorhuasi y La Aguada, pero investigaciones recientes permitieron la separación cronológica y estilística de sus componentes, aunque hay evidencias de que Ciénaga, en sus últimas fases

de desarrollo, dio origen a La Aguada.

Se localiza en Catamarca y La Rioja en sitios llamados *barreales*, superficies de sedimentos fluviales que al ser lavados en época de lluvias revelan toda suerte de restos culturales y humanos. Las condiciones ambientales de la época fueron favorables para la agricultura y hay evidencias del conocimiento del maíz y de otros vegetales como el zapallo y el algarrobo. Las semillas de achiote (*bixa orellana*) se utilizaban como colorante y los huesos de camélidos evidencian la importancia de la ganadería.

Los asentamientos se asemejan a los que venimos mencionando, con cementerios cercanos. Las tumbas tienen forma de pozo con el cadáver flexionado colocado en el fondo y parece que estuvieron cubiertos de vestiduras y telas al estilo de los *fardos* del sur de Perú. Las urnas se reservan para el entierro de niños.

Una manifestación artística peculiar son los vasos tallados en piedra y decorados con figuras en relieve. La forma es cilíndrica, de doble cono o de kero y la superficie siempre está cuidadosamente pulida. La decoración se adapta a la forma alargada del vaso, dispuesta para ser mirada desde un solo lado y se talla sobre la superficie sin apenas sobresalir del borde del vaso. Domina la representación humana, bien en forma de un rostro en el borde o de un individuo de cuerpo entero. En el primer caso los rasgos pueden descomponerse hasta casi desaparecer o añadirse otros elementos como serpientes de doble cabeza o saurios esquemáticos. La figura humana puede adueñarse por completo del vaso, adoptando el recipiente su forma y es frecuente la imagen del *sacrificador*, en la que el personaje lleva un hacha en la mano y una cabeza humana en la otra, en diversos grados de estilización.

Otros vasos de piedra se decoran con figuras de animales, dominando la del felino y apareciendo también simios y lagartos, representados tanto realista como esquemáticamente. Es probable que este tipo de objetos sirvieran para algún tipo específico de culto en el que el felino, el corte o caza de cabezas y probablemente otros sacrificios sangrientos tuvieran un papel relevante.

En La Ciénaga aparecen también ejemplos de orfebrería, trabajándose el oro, el cobre y la plata, y además el bronce, y aunque se encuentran objetos utilitarios, como hachas, son más comunes en metal los adornos o distintivos de rango.

Las pipas de cerámica son elementos muy característicos de La Ciénaga. Generalmente decoradas con incisiones formando diseños antropo o zoomorfos, algunas tienen un marcado carácter fálico, ya que la boquilla es el miembro viril de un personaje que lleva la cazoleta abrazada sobre su cabeza. Debieron usarse para fumar tabaco o alguna sustancia alucinógena. Su

cuidada elaboración impide considerarlas objetos comunes y es probable su relación con prácticas shamánicas.

La cerámica más característica es gris o negra y se decora siempre con motivos incisos, otros estilos se limitan a imitar los motivos desarrollados en ella. Las formas son simples y funcionales, como jarros, cuencos y urnas funerarias. La decoración se incide sobre la superficie, delimitando las figuras con una línea continua y rellenando el interior con una red apretada de líneas más finas, rayitas o puntos. Al comienzo predominan los temas geométricos apareciendo luego representaciones antropo y zoomorfas, siendo común una llama o felino, incluso con características mezcladas.

Hay que destacar la habilidad de los ceramistas de La Ciénaga para jugar con un material y una técnica aparentemente simples, aprovechando los contrastes de superficies, bruñidos/lisos, con las zonas decoradas de textura rugosa; o las incisiones se hacen tan rítmicas y contrastadas que dan la sensación de un modelado en bajorrelieve. Se trata de un arte muy decorativo, inspirado probablemente en el diseño de tejidos, pero también en la cestería, o, por qué no, en la libre inspiración. Se trata, aparentemente, de embellecer una cerámica funcional, ya que no encontramos aún los diseños de carácter simbólico-religioso que caracterizarán a la cerámica de La Aguada.

La Aguada

La cerámica más característica de La Aguada se parece técnicamente a la de La Ciénaga, pero los motivos representados son de índole muy diferente, predominando los de carácter antropomorfo, zoomorfo y de corte fantástico. Entre las representaciones antropomorfas destacan los guerreros, vistos de frente, sosteniendo dardos y lanzaderas, las figuras con máscaras felínicas y los *sacrificadores* con hacha y cabeza trofeo, todos realizados con una enorme rigidez de concepción y esquematismo en los detalles.

Entre las figuras de animales es dominante la del felino que se representa con multitud de variantes: de forma simple, doble o cuádruple, multicéfalo, con agregados insólitos y es posible derivar de su representación, tras sucesivos cambios y estilizaciones progresivas, una figura de aspecto *draconiano*, en las que la imagen principal se mezcla con la de un ofidio. Otras representaciones animales, siempre dentro de este estilo rígido y rectilíneo, son las de ofidios, a veces bicéfalos, saurios y batracios, convencionales o monstruosos, simios, aves, simples pero identificables como papagayos o cóndores, a veces descompuestos en sus rasgos anatómicos, pero vueltos a recomponer de un modo equilibrado y característico.

La cerámica policroma, sabiamente elaborada, muestra también toda la gama de representaciones simbólicas en negro y púrpura sobre una superficie bruñida de color amarillo.

En relación con la cerámica Aguada se encuentran toda una serie de subdivisiones y variedades locales que se convirtieron en e) máximo exponente artístico del Noroeste argentino y que tienen todas en común la fuerte incidencia en la representación del felino, hasta el punto de que se habla de un *complejo felínico* que dominó la vida religiosa de todo el pueblo de La Aguada. Las imágenes felínicas llegan hasta los mangos de las hachas y de las lanzaderas, a los pequeños torteros o fusayolas y hasta a las pinturas faciales de los guerreros, lo que hace pensar en la asociación del felino con temas bélicos y con la práctica de sacrificios sangrientos.

Pero al margen de esas representaciones artísticas son muy escasas las informaciones que tenemos sobre La Aguada y menos sobre sus creencias. Entre 600 y 800 d. C., La Aguada aparece como un exponente típico de la tradición cultural surandina del período cerámico medio, con lugares de habitación en las orillas de los ríos, cerca de lugares favorables para la agricultura. Además de las viviendas tradicionales se encuentran en lo alto de los cerros habitaciones de paredes de piedra, escaleras y muros de contención que parecen tratarse de centros ceremoniales. El mayor cúmulo de información procede de las tumbas, generalmente fosas cilíndricas o cuadrangulares, con un cadáver o hasta seis, algunos probablemente sacrificados. En ocasiones junto al esqueleto principal aparecen cráneos aislados, otra evidencia de la práctica de la cabeza-trofeo. La variedad y riqueza del ajuar está en relación con la importancia del personaje, lo que indica claras diferencias sociales.

La existencia de artistas especializados es evidente y la técnica de la metalurgia alcanzó un desarrollo notable, donde también se hace omnipresente la figura del felino, en discos pectorales, hachas y hasta pinzas depilatorias.

Se encuentran también en La Aguada figurillas de cerámica, pequeñas y macizas, modeladas a mano y adornadas con pastillaje, carecen de vestidos pero llevan complicados peinados. Su factura poco especializada hace pensar en la existencia de una especie de *arte popular* al margen de las realizaciones *oficiales*, donde dominan los temas de carácter simbólico y religioso, en relación al felino. Es un arte más amable y cotidiano y que refleja costumbres y hábitos locales.

El arte Santamariano

Tal vez la manifestación artística más conocida de Argentina, cuyos ejemplares se encuentran en todos los museos y colecciones del mundo, sean las urnas funerarias de la cultura Santa María, que corresponde ya al

período tardío y se desarrolló en el valle del mismo nombre, al norte de la provincia de Catamarca. Sus asentamientos tienen forma de poblados concentrados, a veces rodeados de murallas defensivas y ubicados en lugares casi inexpugnables. Las viviendas se aglutinan a modo de panales, construidas de piedra. Aparecen también caminos, obras hidráulicas, corrales de ganado y centros ceremoniales. Su economía fue de carácter mixto, agrícola y ganadera.

Las famosas urnas se presentan en distintas variantes en torno a un tipo característico. El cuerpo es ovoidal con la base cónica, y el cuello recto y largo se abre en la boca. La decoración combina la pintura con un modelado rudimentario en forma de una figura vagamente antropomorfa cuyo rostro se encuentra en el cuello de la urna y los brazos se colocan sobre el cuerpo. Los motivos pintados son de carácter



diverso y llenan completamente el espacio a base de temas geométricos e incluso figurativos.

Muestra de la cerámica de La Aguada, Argentina. Las imágenes felínicas se repiten constantemente.

Los diseños, rígidamente establecidos, se repiten una y mil veces, pero en multitud de combinaciones diversas donde probablemente entraba la libre imaginación del artista, ya que no se encuentran dos urnas iguales, aunque el lenguaje empleado en ellas sea siempre el mismo.

Otro interesante exponente del arte santamariano son los grandes discos de metal, bronce generalmente y que parecen tratarse de escudos. Alcanzan los 40 cm de diámetro y en una de sus caras se decoran con cabezas humanas trianguloides y serpientes de doble cabeza. Frente a la profusión decorativa de las urnas destaca la limpieza y simplicidad de estos escudos, cuya ornamentación se dispone de manera sencilla, equilibrada y armoniosa, dejando, si es necesario, grandes espacios vacíos.

Todas las manifestaciones del arte santamariano parecen reflejar un fuerte carácter guerrero, tanto en sus representaciones como en el carácter de sus objetos, entre los que las urnas para el entierro de niños hacen pensar inevitablemente en la práctica de sacrificios.

El Arte cerámico en la Amazonia

EN la gigantesca cuenca del Amazonas, que comprende gran parte de Brasil y las vertientes selváticas de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, existen todavía una serie de grupos indígenas sobrevivientes de una larga tradición cultural que se remonta a siglos antes de la conquista española. Son grupos tribales, horticultores, pescadores y cazadores que han sabido adaptarse a un medio ambiente tan especial como es el de la selva tropical amazónica.

El más importante producto agrícola es la mandioca amarga que, dada su toxicidad, requiere un largo proceso de preparación para eliminar el jugo venenoso y se cultiva por el sistema de tala y quema del bosque. La pesca es el más importante recurso secundario obtenida por procedimientos diversos, entre ellos el uso de plantas tóxicas en el agua, y aunque la caza no representa un recurso significativo, se practica fundamentalmente con cerbatana.

Los asentamientos, de un centenar a un millar de personas como mucho, se componen de habitaciones uni o multi-familiares, en forma cónica o rectangular, de estructura endeble o de casas sólidas de madera y palma.

El comercio, de larga tradición, y la movilidad de los pueblos, se ve favorecido por los numerosos sistemas fluviales, para lo que se utilizan canoas ahuecadas en un tronco, en aguas mansas, y piraguas de corteza en zonas de rápidos.

Dada la escasez de ropas, la técnica textil de fibras silvestres y algodón doméstico se dedica a la confección de hamacas, taparrabos y bandas para ceñir los miembros. La cestería está muy extendida para todo tipo de recipientes y para esteras, aventadores y tipitís (prensas de mandioca), y la cerámica es común, aunque no la piedra, dada su escasez en la zona.

Este modelo general no ha sido constante a lo largo de todo el proceso cultural del área ya que en un momento dado y en unas regiones concretas hizo su aparición el llamado *Estadio de Agricultura Subandina*, que supuso la introducción de una agricultura intensiva y la aparición de un estilo de cerámica peculiar y verdaderamente espectacular. Es el estilo del *horizonte policromo*, que se ha localizado entre 600 y 1300 d. C. en el oriente de Ecuador y de Perú, curso medio del Amazonas e isla de Marajó, en la desembocadura del mismo.

Arqueológicamente se han detectado otros grandes estilos cerámicos, verdaderos horizontes que significan influencias diversas e incluso modelos culturales algo diferentes y sobre los que se ha establecido la cronología del área. El horizonte *Rayado en zonas*, aproximadamente entre 500 a. C. y 500 d. C., representa la introducción de la cerámica en el área,

de orígenes poco claros y un estadio de horticultura incipiente. El horizonte de *Borde inciso*, desde comienzos de la Era cristiana hasta el 900 d. C., es ya un modelo característicamente amazónico. Y el horizonte *Inciso y punzonado*, desde 1500 d. C. hasta época histórica y que también representa a un modelo tradicional cultural amazónico.

El horizonte polícromo significó en la Amazonia, no solamente un impresionante y especial desarrollo artístico, sino también una mayor complejidad social que fue el que posibilitó ese arte característico. Asistimos entre esas fechas a una concentración de la población y a una permanencia más larga en campos y poblados.

En la isla de Marajó, tal vez la fase cultural mejor conocida por las excavaciones intensivas allí realizadas, se han encontrado montículos artificiales, generalmente en las orillas de los ríos y de las lagunas, formados por la acumulación de desechos de las habitaciones. Con cada grupo de montículos de habitación se encuentra asociado por lo menos un montículo funerario, destacado por su tamaño. Los entierros más antiguos eran secundarios y se hacían en urnas de cerámica. Junto a los huesos se colocaba una tanga también de cerámica, algunos cuencos y huesos de animales. En ocasiones los huesos se pintaban de rojo. Posteriormente la cremación desplaza al enterramiento secundario, las urnas se hacen más pequeñas y desaparecen las tangas. Existe un tratamiento diferencial en los enterramientos, agrupando varias urnas alrededor de una determinada y colocando otros cuerpos directamente en el suelo, diferencias que debieron corresponder con variaciones de rango en vida.

La gran cantidad de tiestos, decorados o lisos, la enorme cantidad de tangas votivas y de banquillos de cerámica, hacen pensar que los cementerios eran escenarios de algún tipo de elaborado ceremonial.

La manifestación artística más llamativa de este horizonte cultural es la cerámica, con un estilo hasta cierto punto general, pero con evidentes características locales. Elemento común es la policromía, que juega fundamentalmente con tres colores, blanco, negro y rojo. Generalmente se cubren las cerámicas de un grueso engobe blanco sobre el

que se trazan los diseños en los otros dos colores, pero la adición de otras técnicas, como la excisión, la incisión, la utilización de dos engobes de color diferente, o la adición de elementos modelados, producirá variaciones regionales. Esas variaciones se referirán también a las diferencias formales y particularmente a las de las urnas funerarias.

Son bien conocidas las cerámicas de la Fase Napo, en el oriente ecuatoriano, que se ha clasificado en cuatro tipos lisos y dieciocho decorados. Las formas más comunes son cuencos altos de base cónica con el extremo redondeado, ligeramente cerrados hacia el interior, grandes formas

semejantes a una palangana, cuencos con el perfil curvo, cuencos de paredes abiertas y base plana, formas como de maceta con base de pedestal y vasos cuadrados.

Las técnicas decorativas combinan la incisión, la excisión, el pintado y el modelado sobre una superficie lisa o más frecuentemente engobada en rojo o blanco, combinándose la mayoría de ellas en un mismo ejemplar.

El tipo más llamativo es el Rocafuer-te Pintado del que se consideran tres variedades. La primera utiliza diseños curvilíneos de líneas finas y anchas sobre una superficie engobada en blanco. En la segunda variedad los diseños se complican, en negro sobre blanco, en forma de bandas que delimitan campos de líneas punteadas, o líneas continuas y estrechas, o bien modelos pseudonegati-vos, dibujando el motivo con una fina línea, rellenándolo a continuación y dejando la superficie sin pintar como el elemento decorativo dominante. La tercera variedad, polícroma, combina la pintura negra y roja sobre engobe blanco. Los motivos, difíciles de descubrir, se basan en arreglos complicados de elementos asimétricos dibujados a base de líneas rectas y curvas. Se emplean además repetidamente espirales, ganchos, figuras en forma de S, elementos escalonados y paralelos, utilizando normalmente la pintura negra para diseñar los elementos principales y la roja para acentuar, rellenar o delimitar.

Todas las formas y técnicas decorativas abundan en los sitios de habitación, siendo la única forma no doméstica la urna funeraria. De carácter antropomorfo, varían en su perfección o realismo, pero despliegan una variedad considerable en la interpretación de los rasgos faciales. La representación más común es la de un individuo en posición sedente, desnudo, con una característica pintura facial alrededor de los ojos y sobre las mejillas, lóbulos de las orejas perforados y un peinado en forma de cola. Las piernas y los brazos están abultados por el uso de bandas apretadas.

En la cerámica marajoara destaca la utilización de un doble engobe, el primero de color blanco o crema y rojo el segundo. La capa superficial se incide finamente, llegando así hasta la capa blanca o incluso se perforan las dos, dejando los motivos en una especie de relieve. Los diseños decorativos son a base de espirales, óvalos, diamantes, cruces, produciendo siempre una especie de abigarramiento de líneas, en las que predomina lo curvilíneo en una especie de juego sensual que parece estar en correspondencia con la aparente exuberancia del medio tropical.

Esta elaborada cerámica y la complejidad de su técnica lleva a la conclusión de la existencia de un grupo especializado dedicado a su elaboración. La idea se refuerza en Marajó, donde la cerámica utilitaria presenta una sorprendente uniformidad tanto en la forma de los bordes como en el diámetro de las vasijas que sólo son comprensibles si se han producido en serie, en *talleres* es-

pecializados. Y es precisamente esta es-pecialización la que revela la existencia de unas sociedades bastante más complejas que las que corresponden al modelo tradicional amazónico, cuya existencia, orígenes y desaparición, constituyen todavía uno de los problemas pendientes más apasionantes de la arqueología suramericana.

Habría que detenerse también en la consideración del estilo cerámico más extravagantemente modelado de toda la América prehispánica, excelente representante del estilo *inciso y punzonado*, perteneciente a la fase cultural mejor conocida de dicho horizonte. Bien representada en las proximidades del bajo Tapajoz, a lo largo del curso principal del Amazonas y en sus afluentes, desde el Xingú hasta Manaos, la cultura se caracteriza, entre otras cosas, por su ausencia total de enterramientos.

La cerámica mejor conocida es la de Santarem, que utiliza como desgrasante el *cauixi*, o espículas de esponja de agua dulce. La superficie se deja de color natural, tostado o crema, observándose en ocasiones restos de pintura roja y amarilla.

Dos son las formas más características, vasos en cuellos verticales estrechos y dos elaboradas alas que llevan generalmente figuras animales en bulto redondo, y cuencos sostenidos por figurillas humanas que hacen la función de cariátides, mientras que el cuerpo del cuenco se rodea con un anillo de figuras animales modeladas en bulto. Ambos tipos descansan sobre bases anulares y decoración incisa y punzonada, a base de motivos curvilíneos, se despliega en cuerpos y bases. Aves de diferentes especies, caimanes, ranas y sapos, todos se entremezclan abigarradamente sobre los vasos produciendo una curiosa sensación y haciendo que nos preguntemos por la función de tan aparatosa y aparentemente poco utilitaria cerámica.

Los primeros viajeros europeos narran cómo los cadáveres de los nativos se dejaban a la intemperie hasta que la carne se desprendía. Luego molían los huesos y los ingerían bebiendo-los en el transcurso de ceremonias funerarias. ¿Habrían servido estas vasijas tan especiales para una función semejante? No tenemos contestación por el momento.

El Arte taíno en las Antillas

DENTRO del área circuncaribe, que comprende las islas Bahamas, Antillas, Barbados, Trinidad y Tobago, y en tierra firme, el centro y este de Venezuela y parte de las Guayanas, destacó con fuerza la cultura y el arte de los llamados tainos, que en el momento del descubrimiento ocupaban parte de las Antillas Mayores y Sariamias, fundamentalmente Puerto Rico y La Española (República Dominicana y Haití).

La denominación *taíno* no es aborigen, sino que designa a los grupos de

lengua arawak en las Antillas Mayores, para distinguirlos de los grupos de la misma lengua del continente. Parece fuera de toda duda, por el momento, que las islas del Caribe fueron pobladas desde Suramérica. Los pobladores más antiguos del área, cazadores de mamíferos paleo-indios, anteriores al 5000 a. C., se han localizado solamente en tierra firme y no será hasta el llamado período Meso-Indio (5000-1000 a. C.), cuando aparezcan los primeros pobladores en las islas. Son pueblos pescadores y recolectores de mariscos que se localizarán solamente en las Antillas Mayores, por lo que es probable que colonizaran las islas en canoas tras recorrer largas distancias. Restos de estos grupos, de lengua Ciboney y denominados marginales, permanecieron durante siglos, pero empujados a lugares muy concretos del oeste de Cuba y pequeñas islas cercanas y de la península suroeste de Haití por pueblos más tardíos de economía agrícola.



Cemí taíno. Tallado en piedra o madera, la religión taína se centraba en el culto a unas divinidades llamadas cemíes.

A partir del 1000 a. C., con el comienzo del período Neo-Indio, hace su aparición en el área la agricultura de la mandioca y la cerámica, sin antecedentes conocidos y aparentemente traída por movimientos de población a lo largo de la costa de Venezuela y hacia las Antillas Menores y Mayores. En las islas, las diversas oleadas colonizadoras se identificarán por distintas tradiciones cerámicas, todas claramente suramericanas. Desde el Neo-Indio II (300 d. C.), se reconocen cerámicas saladoides en Puerto Rico y La Española y para el 700-900 d. C., grupos subtaínos, con cerámica ostionoides, aparecen en La Española, Cuba y Jamaica. La fecha más temprana de la cerámica de la cultura taina, conocida como chicoide, es la de 850 d. C. en la República Dominicana, llegando hasta la época del contacto.



Cerámica antropomorfa de la cultura taína

Por último, habría que mencionar a los pueblos de lengua Caribe, localizados en las Antillas Menores, también agricultores y ceramistas, pero de cultura menos compleja, de gran tradición guerrera, que habían conquistado a los arawak de las islas menores, matando a los hombres y uniéndose con sus mujeres y que estaban siendo absorbidos por la superior cultura arawak.

Los tainos representan el desarrollo cultural más complejo de las Antillas y

de toda el área circuncaribe. Su economía tenía una fuerte incidencia en la agricultura, destacando el cultivo de la yuca (mandioca dulce), con la que elaboraban el cazabe, o torta de harina que se tostaba sobre un *burén*. Cultivaron también el maíz, la batata, el maní y la piña, y recolectaban frutas silvestres entre las que destacamos el mamey, la guanábana, la papaya o la guayaba. La agricultura se practicaba con el sistema de roza (tala y quema) y también de camellones, o levantamiento de amontonamientos circulares de tierra para facilitar el cultivo de los tubérculos. La *coa* o bastón cavador era el instrumento tradicional, de amplia difusión, con variantes, en toda la América indígena. La pesca, en el mar o en agua dulce por varios procedimientos, la recolección de crustáceos y moluscos y la caza, practicada con arco y flecha o con dardos y propulsores, fueron importantes complementos para la subsistencia.

Los asentamientos variaban en su composición, desde una sola casa mul-tifamiliar hasta poblados compuestos por unas mil. Los poblados disponían de una o más áreas ceremoniales, en forma de un espacio rectangular, delimitado por un montículo de tierra o lajas de piedra que podían llevar motivos grabados. La residencia del cacique se situaba en uno de los lados de esa plaza y era denominada el *caney*, gran estructura rectangular con techo a dos aguas y una marquesina frontal de recibo, y que podía hacer las veces de templo donde se guardaban los *cemíes*, los ídolos más importantes del poblado. El *bohío* era la vivienda de la gente común, de planta circular y tejado cónico y que igual que el *caney* era una residencia multifamiliar.

La organización sociopolítica era el cacicazgo —la palabra cacique procede precisamente de la lengua arawak—, o más precisamente una confederación de jefaturas, en las que un cacique principal gobernaba una especie de provincia, dividida en a modo de distritos, gobernados cada uno por un jefe, que a su vez regían una serie de poblados, cada uno con su líder respectivo de carácter mágico-religioso.

El arte y la religión se encuentran estrechamente unidos entre los tainos. Según fray Ramón Pané, que realizó una serie de observaciones sobre la cultura de los tainos entre 1494 y 1498 por lo que puede considerarse el primer etnógrafo del Nuevo Mundo y cuyo libro fue el primero escrito en español en América, su religión se centraba en el culto de unas divinidades llamadas *cemíes*. El principal de ellos era Yúcahu Bágua Maóro-coti, especie de principio inmortal, y había otros muchos dedicados a la agricultura, a los fenómenos meteorológicos o a los antepasados. La palabra *cerní* se aplica también a la representación de esos dioses tanto en piedra como en madera, en un muestrario de variada

escultura que además conforma una serie de objetos en los que se mezclan las funciones mágicas utilitarias.

La ceremonia religiosa principal era la inhalación de la cohoba, o polvos alu-cinógenos, por parte de los caciques y behiques o sacerdotes para ponerse en comunicación con los cemíes. Pero parece que también la acción de tallar un cerní se relacionaba con la inhalación de la cohoba, ya que era el behique quien tras realizar la ceremonia de la cohoba a un tronco determinado, dictaba la forma en cómo debía ser tallado, ya que en el propio árbol se manifestaba el cemí que debía representarse.

Manifestaciones artísticas

Entre las manifestaciones artísticas relacionadas más estrechamente con la inhalación de la cohoba se encuentran los llamados propiamente cemíes, figuras antropomorfas en posición sedente o arrodillada sobre las que se proyecta una especie de plataforma o bandeja. En esa bandeja se colocaban los polvos que iban a ser inhalados. Representan siempre seres esqueletizados, con las costillas y la columna vertebral claramente señaladas, lo que se ha puesto en relación con la *espiritualidad* de las prácticas shamánicas. Los rasgos de la cara suelen ser muy marcados, con grandes cuencas oculares redondas y vacías y a veces enormes miembros viriles erectos. Sobre brazos y piernas, desproporcionadamente largos, aparecen motivos grabados.

Los *dúhos*, de madera dura o piedra, son asientos, a modo de banquetas ceremoniales que también se relacionan con el culto de la cohoba. En ellos se sentaba el cacique o behique para la inhalación ritual por lo que a la vez son símbolos de rango. Tienen un vago carácter antropomorfo, representando una figura sedente y en ese caso del respaldo de la banqueta emerge una cabeza estilizada, constituyendo las patas, los brazos y las piernas de la figura; o una especie de ser humano agachado o a cuatro patas, y entonces la cabeza emerge de uno de los lados del dúho. Las piernas o patas de la banqueta aparecen también grabadas con diseños geométricos. Esas figuras antropomorfas son también representaciones de cemíes.

De hueso, generalmente costillas de manatí, se realizaban espátulas vómicas, para purificarse antes de la inhalación de la cohoba. Con un extremo alisado, el mango solía también representar la figura de un cerní a veces asociada con la del aligátor o caimán. Y en hueso se realizaban, asimismo, los inhaladores de la cohoba, en forma de Y, para introducirlo en ambas fosas nasales, que podían estar cubiertos de finos motivos grabados o incluso adoptar la forma de un ser antropomorfo. Los rictus estereotipados de

muchas de las figuras representadas se han relacionado con los trances conseguidos a través del uso de los alucinógenos.

Pequeños amuletos de hueso y de concha, de características antropomorfas y con los tradicionales rasgos faciales muy acusados, eran llevados en la cabeza o en la parte frontal de los cin-turones. En concha se tallaban también las bocinas, una gran caracola decorada con estilizaciones antropomorfas y diseños geométricos que se utilizaban en las danzas ceremoniales.

Entre otras manifestaciones artísticas, ya siempre en piedra, destacan los trigonolitos o iconos tricúspides. Son piedras talladas en una forma básica piramidal, perfectamente pulidas y que se consideran un rasgo diagnóstico de la cultura taina. Pueden aparecer sin decoración pero generalmente tienen una cabeza en un lado y piernas en el opuesto o una cara frontal, encontrándose la punta del cono sin decorar. Se trata de seres antropo o zoomorfos, o de características mezcladas y que parece tratarse otra vez de cemíes. Se han puesto en

relación con deidades de la agricultura y parece que se enterraban en los sembrados para propiciar la fertilidad.

Los yugos o aros monolíticos, de forma general oval y decorados con diseños geométricos y cefalomorfos, así como las piedras acodadas, se han relacionado por algunos arqueólogos con el complejo del *juego de pelota* de tradición mesoamericana, pero no hay ninguna prueba concluyente al respecto. En cualquier caso las representaciones de cemíes vuelven a aparecer sobre estos objetos que tal vez se relacionen con alguna ceremonia que tendría lugar en las diferentes plazas que se han descubierto.

La producción cerámica taina fue importante y de gran variedad, generalmente inclinada hacia la decoración incisa y sobre todo modelada, aunque no se desdeñaba la pintura que se ha perdido dado su carácter vegetal. Se encuentran potizas, a modo de garrafas de hasta 50 cm de altura, con un cuerpo acorazonado o globular y un cuello con aplicaciones de caras y diseños geométricos incisos. Hay muchas variaciones en torno a la forma básica del cuenco que adopta configuraciones cuadrangulares de bordes ondulados, forma como de nave y que se decoran con una faja de diseños geométricos incisos cerca del borde y modelados de caras de carácter antropomo o zoomorfo.

Pero destacan sobre todos los vasos-efigie, con representaciones zoomorfas, antropomorfas, o mixtas, generalmente tipos humanoides de formas un



Dúho taíno, una especie de banquetta ceremonial.

tanto grotescas, incluso con deformaciones corporales, como jorobados, personajes que aparecen en la mitología taina y que parecen volver a poner en relación estas figuras con los omnipresentes cemíes.

Arte del Período tardío

DESDE el 500-800 d. C., hasta la época de la dominación incaica o española, según los casos, el área Intermedia contemplará la aparición de poderosos señores territoriales que agruparán bajo su mando a otros jefecillos locales, pero sin alcanzar el nivel de complejidad estatal al que se llegó en el área peruana. Características del período serán un mejor aprovechamiento de los recursos, incluido el comercio a larga distancia, un aumento y concentración de la población en unidades mayores, una mayor diferenciación social y una más acusada especialización del trabajo e incremento del ceremonialismo y del poder de los grupos dirigentes, lo que repercutirá en las manifestaciones artísticas.

Entre ellas destacarán las suntuarias, en gran medida por su carácter de distintivos de rango, por lo que la orfebrería y la joyería de piedras semipreciosas aumentarán en calidad y en cantidad. Otras artes sufrirán un proceso de estereotipación, debido a su enorme producción en serie, en talleres especializados y al uso extensivo del molde, generalizándose en esta época la cerámica de color negro.

Y aún sin poder hablarse propiamente de un verdadero arte arquitectónico, las obras públicas caracterizarán también a este período, en forma de muros de enterramiento, terrazas y terraplenes para el cultivo, que implican una considerable mano de obra y un poder más o menos centralizado capaz de dirigirla.

Venezuela occidental

En la Venezuela centro-oriental, correspondiente al área circumcaribe y en la vertiente amazónica, las culturas tuvieron escasa complejidad, con una base económica en el cultivo de la mandioca y con un escaso desarrollo de la actividad ceremonial y funeraria. En este contexto las manifestaciones artísticas fueron sencillas, generalmente cerámicas de carácter utilitario.

Pero en el occidente del país y principalmente en esta época tardía, Venezuela asume los rasgos característicos del área Intermedia. Desde el 1000 d. C. y probablemente desde antes, aparecen en Venezuela occidental dos modelos culturales. Uno, subandino, se centra en tierra templada, por debajo de los 2.000 m de altitud, y muestra influencias culturales de Panamá

y Costa Rica. El maíz es el cultivo básico, y se encuentra cerámica compleja, fina y bien elaborada, con decoración pintada o modelada o combinaciones de ambas. Los entierros son simples y no hay construcciones de piedra ni objetos ceremoniales. El otro, el modelo andino, se localiza en tierra fría, por encima de los 2.000 m y refleja de forma simplificada el modo de vida de los Andes centrales a través de las culturas Chibcha y Tairona de Colombia. El cultivo básico es aquí la papa, y la cerámica es más simple y tosca, encontrándose decoración plástica burda, pero existen construcciones de piedra, terrazas agrícolas, cuevas funerarias y ceremoniales y enterramientos asociados con parafernalia votiva diversificada.

En cuanto a las manifestaciones artísticas hay que mencionar las cerámicas de la *serie* tierroide, estilo ubicado entre 1000 y 1500 d. C. y que recibe el nombre del yacimiento cabecero, Tierra de los Indios. Diferentes estilos de la serie se localizarán también en Mérida, Trujillo, San Felipe o Los Llanos de Barina. Con esta serie se asocia una gran cantidad de construcciones de tierra y piedra, tales como calzadas, *mintoyes* o tumbas de pozo con cámara, *poyos*, y cuevas de sacrificios.

Su cerámica es tal vez la de mejor calidad de toda Venezuela, delgada y dura, con desgrasante de arena muy fina, y superficie lisa y pulida. Las formas más comunes son cuencos y jarras, con base anular o con patas, a veces con asas tubulares. Domina la decoración pintada a base de negro, blanco y rojo, predominando los motivos geométricos y estilizados. Esta cerámica se encuentra en ocasiones asociada a montículos.

Rasgo muy característico son las figurillas de cerámica. Su carácter es generalmente muy esquemático, dentro de una estilización intencionada que busca destacar unos rasgos mientras que otros se esbozan simplemente. Modeladas a mano y generalmente huecas, representan



Figura femenina llevando en brazos a dos niños. Lara, Venezuela.

hombres sentados en una banqueta, tal vez jefes, mujeres de pie, con las manos apoyadas en el vientre y otras sentadas con las piernas abiertas y el sexo claramente indicado. Las cabezas son grandes, de forma rectangular o

trapezoidal con los rasgos faciales realizados de modo rudimentario. Los cuerpos son toscos y cortos. Destaca una decoración corporal a base de diseños geométricos en los que predominan las rayas paralelas que puede cubrir toda la cabeza y el cuerpo con un color castaño-rojizo sobre un fondo gris-blanco-crema. Hay también ejemplares negro sobre crema.

Otro estilo característico es el Valencia, correspondiente a la serie valencioide, también entre 1000-1500 d. C. y que desarrolló en torno a la Hoya del lago Valencia. Aunque geográficamente se localiza en Venezuela central, sus rasgos son típicamente occidentales. Los asentamientos se sitúan sobre montículos, construyéndose algunos con propósitos funerarios en los que se han encontrado enterramientos en urnas, aunque muchos fueron reutilizados con fines habitacionales.

La cerámica es tosca, generalmente cuencos y ollas globulares con una cara antropomorfa aplicada en el cuello. Aparece engobe rojo y la decoración más común es a base de incisiones. Budares o discos de cerámica evidencian cultivo de la mandioca, pero metates y manos se refieren también al cultivo del maíz.

Una de las manifestaciones artísticas más conocidas de Venezuela son precisamente las figurillas del estilo Valencia, que suelen representar mujercitas de formas rotundas y nalgas poderosas y bien modeladas. Macizas o huecas, tienen una enorme cabeza muy alargada lateralmente que suelen sujetar con las manos, como si pesara. Carecen de vestidos o de pintura corporal pero generalmente llevan alguna especie de tocado.

Llama indudablemente la atención el extremo esquematismo y simplicidad de la plástica venezolana, pero el hecho no se debe con seguridad a una incapacidad técnica sino a una intencionalidad concreta. Los rasgos que interesa destacar se representan con naturalismo y claridad, y se trata probablemente de plasmar alguna idea en relación con la fertilidad, por ejemplo.

Colombia

El fenómeno de integración política, característico del área Intermedia en el período tardío es menos claro en Colombia que aparece todavía fragmentada en pequeñas unidades independientes. Pero en torno al 1400 d. C. se encuentran dos excepciones significativas, dos fuertes confederaciones de poblados bajo el control de un cacique poderoso que a menudo combinaba funciones políticas, militares y sacerdotales. Se trata de la confederación Tairona, en la Sierra Nevada de Santa Marta, y la Chibcha o Muisca, en torno a la actual Bogotá.

En las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta, los Taironas construyeron

sus casas con cimientos circulares de piedra, de carácter unifamiliar, agrupadas en poblados en torno a una o más estructuras ceremoniales. Se encuentran, en los cimientos bien realizados, escalinatas, puertas, calzadas, y también pilares y mesas de piedra o bancos. Cultivaban maíz y otras plantas en campos y terrazas irrigadas. Existió un activo comercio entre los poblados a base de oro y algodón del interior con sal y pescado de la costa, y un comercio a larga distancia para productos especializados, tales como las típicas cuentas de collar de piedras finas.

En el siglo XVI estaban organizados en dos confederaciones, no especialmente efectivas ya que subsistía la primitiva organización de jefaturas independientes.

La cerámica tairona está muy bien elaborada y existió un gran desarrollo de la de carácter suntuario. Suele ser negra y pulida con una gran variedad formal. Algunas se usaron exclusivamente como recipientes para ofrendas, tanto en enterramientos como en escondrijos bajo las casas donde se colocaba un guijarro por cada miembro de la familia. La decoración es sobre todo modelada siendo dominantes los temas de animales.

En cerámica aparece también toda una serie de silbatos-ocarinas, pájaros o complejas figuras de guerreros o sacerdotes complicadamente ataviados. Algunos llevan máscaras de tipo felínico o reptiliano.



Guerrero muisca con ristas de cuentas en bandolera.

Los taironas fueron grandes trabajadores de la piedra, tanto para objetos domésticos, como sobre todo por las famosas cuentas de collar, de formas y materiales variados, que se han encontrado en sitios de habitación y escondrijos ceremoniales y que aún hoy son buscadas activamente por los huaque-ros y los traficantes de antigüedades.

Pero es la orfebrería una de las artes más destacadas, combinando una técnica maestra del fundido con un cuidado exquisito por la fineza de los pequeños elementos decorativos, dando lugar a un estilo perfectamente identificable. Las representaciones parecen referirse a un mundo mítico, con seres que combinan características humanas con las de águila o murciélago y otras muchas figuraciones

de animales. Es también frecuente toda una gran variedad de adornos de formas absolutamente propias y originales.

El territorio Muisca es la región del mítico El Dorado, el nacimiento de una leyenda que tiene una base real. En la laguna de Guatavita, cerca de Bogotá, los caciques cubrían su cuerpo de polvo de oro y en una balsa cargada de ofrendas se dirigían al centro del lago para realizar sus ofrendas, sumergiéndose ellos mismos en el agua.

La realidad parece bastante más prosaica. Los asentamientos muisca se indican solamente por algunas piedras puestas en círculo; todas las viviendas y *palacios* se hacían de materiales perecederos. En algunos lugares se han conservado restos de aparentes estructuras ceremoniales, en forma de columnas de piedra toscamente labradas, dispuestas en círculo, que debieron combinarse con madera. Su base económica fue la agricultura y a través del comercio obtenían oro y otros artículos suntuarios a cambio de sal, esmeraldas y algodón. En 1537 se encontraban organizados en dos confederaciones de poblados. Las fuentes españolas nos hablan de sus creencias religiosas, centradas en un culto al sol, con templos y templetos y considerando ciertos lugares geográficos como sagrados. Los *ídolos* de piedra, madera, algodón u oro, se guardaban en dichos lugares donde se les ofertaban figurillas de cobre u oro (*tunjos*), esmeraldas y sacrificios humanos. Los enterramientos son variados, con abundante y diverso ajuar.

El arte muisca produce siempre una impresión de sobriedad, rigidez y cierta simetría, por contraposición con las formas más exuberantes y movidas de los estilos de otras culturas colombianas. La cerámica es de buena factura, pero poco elaborada. Destacan los vasos antropomorfos, de los que algunos representan guerreros con sus lanza-dardos o mazas, y adornados con tocados característicos y ristas de cuentas en bandolera.

La metalurgia fue menos avanzada tecnológicamente que la de la mayoría de las tierras bajas, pero tiene un carácter muy personal y aparecen objetos únicos en la orfebrería colombiana, como los *tunjos*, o figurillas votivas. Su factura es un tanto tosca y pobre, su carácter es siempre votivo, un regalo a los dioses como agradecimiento por los servicios prestados o anticipación de futuros favores. Se encuentran usualmente enterrados en jarrones o en los lagos, y muy



Balsa de oro que reproduce el mito de El Dorado. Cultura Muisca, Museo del Oro, Bogotá.

raramente en tumbas o en sitios de habitación.

Son simples placas a las que se añaden los detalles definitorios por medio de alambre fundido a la cera. El modelado es plano y unidimensional, pero aparecen multitud de detalles con los que se ilustra la vida cotidiana de los muisca. La representación fue más importante que la cualidad del trabajo, pero dentro de su enorme estilización, es patente un afán de expresividad, componiendo incluso escenas. Y hay también representaciones de criaturas fantásticas, mezcla de aves y serpientes, y animales de aspecto draconiano que tal vez tengan que ver con la mitología muisca.

Aunque la apariencia de la metalurgia muisca, entre la que también se encuentra joyería para los vivos, es poco sofisticada, se emplean en ella todas las técnicas conocidas más alguna de invención propia, como el uso de matrices de piedra. Parece que entre ellos, a diferencia de otras culturas colombianas, era más importante el significado de lo representado que la manera de llevarlo a cabo.

Dentro del arte de la orfebrería, uno de los más característicos de Colombia, hay que mencionar también, en esta época tardía, los estilos Sinú y Tolima, correspondientes a un contexto cultural todavía impreciso y difícil de determinar.



Laguna de Guatavita, caercana a Bogotá.

En la orfebrería Sinú destacan las pequeñas figuras de animales, batracios, reptiles, aves, peces, realizadas a la cera perdida con un oro muy puro. Y son característicos también unos remates de bastón, tal vez insignias de mando, que representan hombres y sobre todo aves de largo pico, tal vez un tucán. La decoración se realiza con la técnica de la falsa filigrana que también se utiliza para narigueras y pendientes, muy distintivos, en forma semicircular, que revelan el preciosismo y la maestría de los artistas orfebres sinú.

El estilo Tolima, de amplia dispersión, utiliza también un oro muy puro y predominan en él las formas recortadas y concebidas en plano. Trabajados a base de fundición y martillado, los objetos más típicos son una especie de pectorales que representan seres estilizados, de cabezas cuadradas, proyecciones a modo de alas y rematados en forma de creciente.

Centroamérica

En la vertiente pacífica de Panamá central, Coclé es el término genérico para designar los estilos de cerámica polícroma tardíos. Esta cerámica se asocia también con una rica tradición orfebre derivada del trabajo del oro y la tumbaga colombianos.

Sitio Conté, en un valle fluvial a pocos kilómetros de la costa, es un yacimiento típico Coclé, donde se han encontrado tumbas en forma de pozos poco profundos, rectangulares, con los restos de un personaje importante colocados en un lugar central, flanqueados, aparentemente, por los cadáveres de las esposas y los siervos sacrificados. Nos encontramos al parecer ante una organización socio-política de cacicazgos, semejante a las que venimos describiendo para el resto del área Intermedia.

De dichos enterramientos procede una extraordinaria cerámica, con formas típicas y exclusivas como copas y platos rectangulares, o botellas de cuerpo globular, rectangular o troncocónico, con un gollete abierto al exterior. La mayoría tiene un engobe blanco y los diseños se trazan en negro, delineados en rojo y púrpura. Un motivo característico es una S tumbada, generalmente rematada en volutas de la que se conocen numerosas variantes. Hay también motivos figurativos, caimanes, monos, pájaros, tortugas o cangrejos, trazados siempre de un modo ágil, elegante y bastante estilizado.

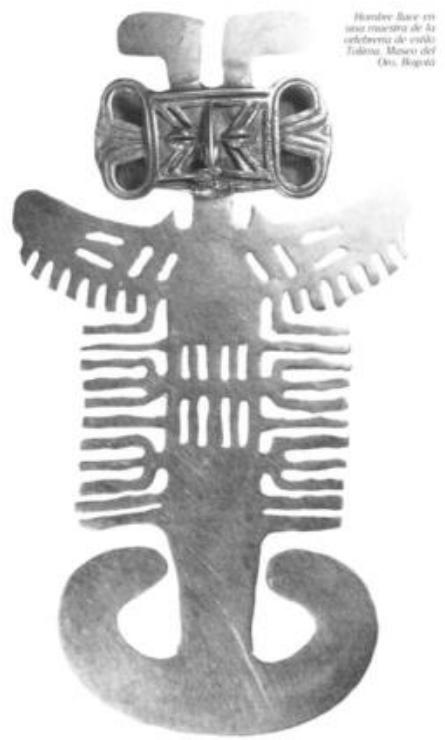
La orfebrería de Coclé es la más espectacular del Istmo. Los artistas metalúrgicos dominaron todas las técnicas conocidas, destacando por sus trabajos de repujado, fundido a la cera y engarces de joyería. Son famosos unos grandes pectorales, casi corazas, hechos con una plancha martillada, hasta alcanzar el tamaño deseado y luego decorados con repujado, y que aparentemente se usaron en batallas. Entre los temas representados destaca el del caimán, con aspecto de dragón, que también aparece sobre los yelmos. La continua aparición del tema del caimán o *aligátor* hace pensar en alguna especie de deidad. Hay también pequeñas figurillas antropomorfas fundidas, de apenas 5 cm, totalmente huecas, con sonajas o bastones ceremoniales en las manos y figurillas de animales, loros y monos, de las que algunas son miniaturas usadas como colgantes.

Para las labores de engarzado se usaron esmeraldas, cuarzos, jaspes, ópalos, serpentina verde, ágatas leonadas, madreperla, hueso y marfil, con los que se hicieron maravillosas joyas en forma de narigueras, pendientes y brazaletes.

En Veraguas, en Panamá, al oeste de Coclé, las tumbas del período tardío, en forma de pozo y con cámara lateral, han proporcionado también importantes muestras del arte de la región ístmica. La cerámica es monocroma o con un engobe de color crema, siendo frecuentes los trípodes con las patas en forma de lazo y hay un énfasis en la decora-

ción modelada. Destaca el trabajo de la orfebrería que no utiliza en este caso oro puro sino cobre dorado. Entre los objetos más comunes se encuentran unos grandes pectorales circulares martillados, lisos o decorados con tachones en el borde y, sobre todo, los llamados *colgantes-águila*, que representan en realidad diversas aves, de forma un tanto estereotipada. El ave aparece de frente, con las patas recogidas, con las alas proyectadas lateralmente en forma de gancho y una enorme cola que se asemeja a una T o V invertidas. De las tumbas proceden también una serie de metates de piedra, que a veces representan jaguares estilizados de pie sobre las cuatro patas, o de tres patas con una greca en el borde con aves u otro tipo de animales labrados. El cuidado en su manufactura hace pensar en un uso más ceremonial que utilitario y se encuentran de pleno dentro de la magnífica tradición de escultura en piedra centroamericana..

Esta tradición de escultura en piedra que vimos se remonta al período formativo, continúa también en la región Di-quis-Chiriquí, de Panamá y Costa Rica. Además de los tradicionales metates en forma de jaguar, aparecen una serie de figuras, generalmente humanas, de hombres y mujeres, con un estilo un tanto esquemático y poco naturalista, pero con los rasgos faciales, genitales, brazos y piernas elaborados con detalle. Hechas en caliza o granito, algunas aparentan divinidades o combinaciones de humanos y animales, generalmente una especie de ser con dientes salientes y serpientes colgando de la boca.



Hombre llave en una muestra de la orfebrería de estilo Tolima. Museo del Oro, Bogotá.

De esta región proceden también las conocidas y curiosas bolas de piedra, perfectas esferas desde 30 cm de diámetro hasta 2 m. El peso de las más grandes puede alcanzar hasta las 16 toneladas y su propósito o función son todavía desconocidos, aunque la ciencia-ficción ha dado rienda suelta a la imaginación al respecto. Algunas parece que habían estado en las plataformas de montículos y otras parecen haber sido alineadas cerca de esos mismos montículos.

Aunque la asociación cultural es aún poco clara, en el delta del Diquís se han encontrado restos de numerosas plataformas de tierra, con muros de contención hechos con cantos de ríos, algunas de más de 3 m de altura.

En las tierras altas y vertiente atlántica de Costa Rica, Las Mercedes es el yacimiento mejor conocido, en la región llamada de *Línea Vieja*. Se encuentran montículos dispuestos ordenadamente, con una gran plataforma circular de 30 m de diámetro y 6,5 de altura, hecha *de* tierra y un muro de contención de piedras de río con mortero de barro. Está flanqueada por largas plataformas y todo el conjunto rodeado de lugares de habitación con enterramientos en los suelos de las construcciones. Las tumbas son de forma rectangular u oval, con paredes forradas de piedra y un variado ajuar funerario.

Hay estatuas de piedra, que recuerdan a las de Diquís-Chiriquí, pero con características propias. Algunas, de pequeño tamaño, entre 30 y 60 cm, se encuentran siempre en tumbas, relativamente realistas, muestran hombres que pueden llevar cabezas-trofeo, y se encuentran incluso cabezas aisladas, lo que reforzaría la idea de dicho culto. Las hay también de mayor tamaño e incluso una de tamaño natural. Aunque suelen representar, aparentemente, seres humanos, alguna masculina tiene la cabeza de caimán y otra femenina de ave.

Son muy característicos los denominados vulgarmente *altares*, finas losas de piedra de pocos centímetros de grosor, de 1,4 m de longitud y la mitad o un tercio de anchura, generalmente adornadas con diseños geométricos y que son sostenidas por una profusión de figuras talladas en bulto redondo, en forma de hombres, aves u otros animales, y que se cuentan entre los mejores ejemplares de la escultura centroamericana. Se encuentran siempre en tumbas y basándose en evidencias etnográficas se ha pensado



Figura femenina tallada en granito procedente de la región de Diquís-Chiriquí, Costa Rica.

que servían para colocar el cadáver de un muerto significado, dejándolo a la intemperie, para luego enterrar los restos en la tumba junto con el soporte.

El período tardío o de Integración ecuatoriano se caracteriza por la autoridad ejercida por ciertos jefes, incluso sobre grupos lejanos, y sobre todo por la formación de una especie de liga o confederación por parte de los mercaderes navegantes de la costa para el intercambio a larga distancia. Los españoles encontraron flotas de canoas y balsas, que, por medio de un juego de quillas, podían navegar largas distancias.

Ecuador

Los asentamientos son más densos y complejos, con concentraciones de hasta 30.000 individuos. Se encuentran grandes movimientos de tierra, para la construcción de campos agrícolas elevados, montículos, canales de drenaje, grandes plataformas de tierra y terrazas de cultivo. En los valles costeros hay probables centros ceremoniales y grandes cementerios con tumbas de pozo con cámara. En la cuenca del Guayas, al sur, y en la planicie esmeraldeña, al norte y debido probablemente al tipo de suelo, muy arenoso y a la cercanía del nivel freático, los entierros se hacían en una colina artificial, construyéndose el pozo con grandes cilindros de cerámica o con urnas desfondadas, colocadas unas encima de otras, y la cámara con una urna de gran tamaño.

La cultura y el arte mejor conocidos del período corresponden a Manteño-Huancavilca, en las provincias de Manabí y Guayas, con asentamientos característicos en forma de grandes poblados, incluso con construcciones de piedra con barro como argamasa.

La piedra, además de usarse como material constructivo, en forma de columnas y pilastras, se utilizó para las famosas sillas de Manabí. Son banquetas con un asiento característico en forma de U, colocadas encima de una figura antropomorfa agazapada. Debieron ser tronos para personajes de importancia y en cerámica aparecen figuras masculinas sentadas sobre banquetas semejantes. En piedra se esculpieron también unas a modo de estelas, losas talladas con una figura de mujer estilizada, sentada, con los brazos y las piernas

doblados lateralmente. Es frecuente también el trabajo de piedras finas, siendo notables los grandes espejos de obsidiana circulares o rectangulares.

La cerámica tradicional es negruzca, de carácter escultórico, y son frecuentes las vasijas con un estrangulamiento central en cuya parte superior aparece una cabeza modelada, generalmente de una zarigüeya. Hay pequeñas figurillas macizas, hombres y mujeres desnudos, con una especie de gran gorro liso, siempre hechas con molde y que suelen llevar un silbato.

Resultan en general poco expresivas y bastante estereotipadas. Más llamativas son unas grandes figuras huecas y cuidadosamente modeladas que son en realidad un incensario antropomorfizado. Son hombres de pie, o sentados en el característico trono, desnudos, con los órganos sexuales cuidadosamente representados o con objetos en las manos de difícil identificación. Suelen llevar un anillo en la nariz de cobre u oro, grandes pendientes redondos y un tocado muy ancho que constituye el incensario propiamente. El trabajo es delicado, aunque resultan un tanto estereotipadas, y son tan semejantes entre sí que producen la impresión de estar hechas en serie.

Es evidente la relación de las manifestaciones artísticas que hemos visto con elementos de rango que contribuirían a subrayar el prestigio de los señores. El hecho se evidencia aún más en la fuerte incidencia en el trabajo de los metales, destacando el oro, la plata y el cobre y todo tipo de técnicas conocidas. Los metales nobles se reservaron para objetos de carácter suntuario, mientras que en cobre se hacían utensilios tales como anzuelos, cinceles, hachas, mazas y azadones.

Pero el trabajo del metal alcanzó aún un desarrollo mucho más espectacular en la cultura Milagro-Quevedo, que ocupó las cuencas de los ríos Guayas, Naranjal y Jubones, controlando las tierras agrícolas de tal vez mayor fertilidad de toda la costa pacífica suramericana, aumentada por el uso de gran cantidad de mano de obra de carácter servil y un sofisticado programa de obras hidráulicas. Se encuentran gran cantidad de restos de población en forma de conjuntos de tolas o montículos artificiales, habitacionales y ceremoniales, templarios y funerarios. Los enterramientos se hacían directamente en el suelo o en urnas en forma de huevo compuestas por dos secciones adaptables, con el cadáver en postura fetal y ricamente adornado. La explotación minera fue considerable y se usó el metal tanto para adornos como para todo tipo de instrumentos variados. El cobre, fundido, forjado o laminado, se destinó a herramientas, siendo típicas unas hachas grandes y pesadas, consideradas más bien como distintivos de rango, y otras, formadas por una lámina delgada, las hachas moneda que se utilizaban como una especie de medida de cambio en los intercambios comerciales.

Las joyas de oro y plata se conformaban básicamente a partir de un alambre y espirales con diferentes y complicadas variantes. Solían llevar engastadas turquesas y resaltarse con una sucesión de bolillas soldadas. Muchos adornos llevan colgados elementos móviles de formas diversas, lo que les confiere gran viveza y vistosidad. El tejido fue otra de las grandes realizaciones de Milagro-Quevedo, siendo común la técnica del leal o teñido mediante el anudado de la urdimbre.

Aunque la cerámica es pobre de formas y decorada a base de incisiones,

hay que destacar en ella las llamadas cocinas de brujos, pequeños recipientes de formas variadas y profusa decoración modelada y con pastillaje. Miden entre 5 y 25 cm de altura y 8 y 25 de diámetro, y hay escudillas de base redonda y plana, con motivos en relieve de serpientes, monos y aves estilizadas, y otras más complejas, con base acampanada y paredes convexas, y una decoración que alterna los motivos antropo y zoomorfos. Y se encuentran cuencos trípodes, con las patas en forma de lazo y decoradas con una serpiente en espiral. Desconocemos la función de esas curiosas vasijas, pero debieron tener un uso restringido, tal vez relacionado con prácticas de carácter shamánico, tal como lo indica su nombre vulgar.

En la sierra ecuatoriana el panorama cultural, menos conocido, parece presentar una mayor fragmentación regional, pero destaca la norteña región del Carchi, cuya cultura tardía toma el mismo nombre asimismo conocida como Capulí. Su área de dispersión comprende también parte de Imbabura e incluso el departamento de Nariño, en Colombia. La agricultura debió de constituir una base económica de importancia, aunque la caza debió de ser también destacable ya que, en algunas tumbas, entierros de venados forman parte de los ajuares funerarios. Y fue también significativa la domesticación de la llama y del cuy o conejillo de Indias. Existió un comercio importante con la costa, manifiesto sobre todo en la gran cantidad de adornos hechos con conchas marinas. Rasgo distintivo es la enorme cantidad de tolas o montículos para diferentes funciones, y multitud de formas y dimensiones. Algunas son funerarias, habiéndose excavado primero la tumba en el suelo, en forma de pozo con cámara lateral, y levantándose encima el montículo.

El arte de Carchi destaca sobre todo por su cerámica, herencia del período anterior, cuya forma básica es la compotera o cuenco con una gran base acampanada. La decoración típica, a veces en negativo es de color negro sobre rojo con diseños geométricos. En los ejemplares más llamativos el pedestal se substituye por personajes, a modo de atlantes o un felino agazapado. Dichas figuras se decoran del mismo modo que el vaso.

Son muy conocidas las figurillas de los llamados coqueras, u hombres sentados en un banquillo con el acuyico, o bolo de coca en la boca, revelado por la hinchazón de la mejilla. Son representaciones estilizadas, con tronco largo, cabeza pequeña y redonda y brazos y piernas concebidos como cordones. La conocida decoración en rojo y negro aparece también en los coqueros en forma de pintura facial y corporal. Y hay también mujeres, vestidas con una larga falda y muchas con un niño en brazos.

La postura de los coqueros, su actitud, parece indicar que el consumo de la coca era algo restringido, tal vez parte de algún ceremonial o destinado úni-

camente a personajes significados, hecho que por otra parte es común a todas las culturas prehispánicas que consumían algún tipo de droga o narcótico.

El apogeo del urbanismo

ENTRE 600-900 ó 1000 d. C, el área peruana contemplará un fenómeno de unificación cultural que se ha denominado Horizonte Medio o también imperio Huari, ya que por el momento parece ser la ciudad de Huari, en la región de Ayacucho, el motor de los cambios profundos que llevaron a tal unificación. El arte y particularmente la cerámica serán una muestra clara de la expansión de una cultura que impondrá una iconografía particular e incluso unas técnicas desconocidas hasta ese momento.



Reverso de un espejo con incrustaciones de nácar y turquesas. Cultura Huari.

La cerámica polícroma se extenderá incluso a regiones desprovistas de las materias primas necesarias para su fabricación; aparecerán objetos fabricados con turquesa y lapislázuli y también finos tejidos policromados y en todo ello las representaciones de divinidades concretas o seres mitológicos.

Las ruinas de Huari se encuentran a unos 25 km al norte de la actual ciudad

de Ayacucho. Es un extenso centro urbano constituido por conjuntos de recintos rectangulares formados por muros altos y gruesos de piedras sin trabajar, circunvalados por otros muros de centenares de metros de longitud y de 6 a 12 m de altura que delimitan áreas, a manera de barrios. Las casa son rectangulares, tienen cuartos interiores y se encuentran también calles, plazas, terrazas empedradas, canales subterráneos y posibles reservorios de agua, recintos ceremoniales y un cementerio con entierros correspondientes a diversos períodos.

Huari posee una escultura en piedra, relacionada estilísticamente con la de Tiahuanaco, pero con rasgos peculiares. Aunque tienen la misma tendencia geometrizable, de decoración con relieve en tomo a un bloque, carecen de decoración sobreañadida y tienden a un cierto realismo. Es corriente la representación de individuos ricamente ataviados en los que destaca un tocado trapezoidal con cuatro picos o un sombrero de plumas.

La cerámica Huari, polícroma y técnicamente muy elaborada, tiene siempre una cierta unidad estilística a pesar de las variantes regionales y de los estilos locales que se cuentan entre dichas variantes. Es precisamente la cerámica la que ha permitido el establecimiento de una cronología precisa para Huari, dividida en tres fases y cada una en estilos diferentes, aún dentro de la unidad mencionada.

La fase más antigua muestra una fuerte influencia de Tiahuanaco, entremezclada también con Nazca, el origen probable de la brillante policromía, hasta el punto de que antes se hablaba de un estilo Tiahuanaco Costero. Esta influencia se manifiesta también en la iconografía, siendo motivo de representación común el personaje central de la *Puerta del Sol* de Tiahuanaco, motivo iconográfico en el que se refleja muy bien una de las características dominantes del estilo Huari, la tendencia a la geometrización y a la simplificación de las formas. De esta manera, la conocida figura de las varas acabará reducida a una cara rectangular de la que saldrán a modo de rayos, o las representaciones de aves, felinos o camélidos, geométricos pero reconocibles en un principio, terminarán en dos o tres elementos repetidos de manera esquemática en lo que se ha llamado Huari epigonal o final del estilo.

Huari representó un impulso considerable para el desarrollo del urbanismo en el Perú, propiciando la conversión de centros religiosos en seculares, obras hidráulicas para aprovechar al máximo los terrenos de cultivo y obras de defensa que reflejan el carácter militarista de la época. La expansión Huari se realizó en muchas regiones por la fuerza de las armas, pero con tal éxito que en los siglos VIII y IX habían desaparecido por completo las antiguas culturas regionales.

Huari significó también la consolidación de las clases dirigentes y de la es-

pecialización artística, procesos todos que veremos perfectamente establecidos en el período tardío. El desarrollo de la joyería, destinada a la clase dirigente, fue muy notable, utilizándose oro, plata, turquesas, concha, hueso y otros materiales, trabajados siempre con gran delicadeza. El arte del tejido experimenta también un auge considerable de la mano de los artistas Huari utilizando en su iconografía elementos al parecer de carácter religioso, como los de los *ángeles guardianes* que rodean la figura central de la *Puerta del Sol* de Tiahuanaco.

Chan-Chan y el arte Chimú

Tras la era de unificación cultural que significó Huari, se inicia en Perú una nueva etapa de desarrollo regionales, el denominado Intermedio Tardío o período de Estados Regionales, entre 1200 y 1470 d. C. El período se conoce de manera muy desigual, en parte oscurecido por el posterior apogeo incaico, pero poco a poco se va desentrañando una madeja en la que aparecen culturas regionales con un escaso nivel de desarrollo y que parecen suponer un retroceso respecto de Huari, pero con notables excepciones en las que luego se inspirarían los incas para desarrollar su imperio. Desde el punto de vista del arte nos encontraremos con manifestaciones sin paragón en todo el continente suramericano.

Entre esas excepciones sobresale el reino del *Gran Chimú*, cuya capital, Chan-Chan, ocupó una superficie de 20 km² y tuvo una población estimada de unas 50.000 personas. Ubicada entre los ríos Moche y Chicama, en un terreno seco cerca del mar, sobre una llanura que desciende paulatinamente hacia el Pacífico, es abastecida de agua desde el norte por una serie de canales que interconectan los ríos mencionados. El acceso es una gran avenida, totalmente recta, de unos 4 km de longitud, que, perpendicularmente a la costa, desciende desde el noreste hacia el suroeste.

El núcleo urbano está formado por sectores amurallados separados por amplias y rectas calles. Cada una de estas ciudadelas mide de 200 a 300 m de anchura y 400 a 500 de longitud y se accede a ellas por una única puerta. Comprenden una serie de construcciones, habitaciones, terrazas, depósitos de agua, plazas ceremoniales, edificios públicos, y se inscriben en un vasto sistema ortogonal de 5 por 2,5 km. Subdivisiones interiores separan las residencias de los dirigentes de las habitaciones de los servidores y de las áreas de almacenamiento, agrupándose las viviendas en torno a plazas rectangulares. Hay también zonas vacías que pudieron ser jardines o terrenos dedicados a futuras extensiones.



Detalle de unas construcciones de Chan-Chan, capital del reino Chimú.

Actualmente se considera que cada conjunto fue fundado por un soberano diferente y tenía funciones palaciegas y de centro administrativo y religioso. A su muerte era enterrado, junto con sus allegados, en una plataforma funeraria que servía luego de lugar de culto. Se han registrado hasta nueve de estas estructuras que, si comenzaron a edificarse en torno al 1150 ó 1200, sobre una fundación Huari de los siglos IX o X, y se continuó hasta 1460, fecha de la conquista incaica, resulta una duración media de 25 a 30 años para cada reinado.

La ciudad crecía sin cesar, construyéndose edificios y barrios nuevos, por el aumento constante de una clase dirigente compuesta de cortesanos, sacerdotes y administrativos, formando una élite no productiva sostenida por una enorme masa trabajadora. Y es evidente el despliegue de energía dedicado a la construcción ya que la actividad de las ciudadelas no cesaba con la muerte de su fundador, sino que se mantenían los rituales funerarios y el linaje del soberano seguía residiendo allí.

Se construía con adobe, pero a base de tapial o compresión del barro mezclado con guijarros en grandes encofrados, formando enormes muros de hasta 9 m de altura y 3 de espesor en su base, de sección trapezoidal. Estos imponentes muros se decoraban colocando adobes sobresalientes o retraídos, consiguiendo relieves de carácter geométrico que forman enormes cenefas basadas en la repetición de motivos sencillos: cuadrados, rombos, grecas, grecas escalonadas, que alternan con representaciones muy esquemáticas de animales, como pájaros, peces, seres míticos y elementos vegetales. Estos grandes frisos decorativos cubren a veces caras enteras de las edificaciones, jugando con los efectos de luz y sombra y creando fuertes ritmos dinámicos.



Vaso antropomorfo con cubilete comunicante. Orfebrería Chimú.

Aparece también otro sistema decorativo, una especie de estampado con molde, que permite la utilización de motivos curvos y por lo tanto mayor variedad. Y podían combinarse varias técnicas, añadiendo además incisión y excisión e incluso distintas capas de adobe, trabajando la capa superficial.

De esta manera se cubrieron kilómetros de paredes, en ocasiones a base de la repetición obsesiva de un único motivo, lo que sirve para acentuar el carácter monumental de la arquitectura chimú y sobre todo su fuerte tendencia geometrizable. Nos encontramos ante la expresión en serie de elementos estereotipados que parecen revelar una organización estricta y rigurosa, una disciplina absoluta, en la que el carácter anónimo e impersonal del arte indígena americano se acentúa al máximo. No hay aquí manos individuales, tan sólo el sometimiento estricto a unas rígidas pautas decorativas, determinadas de antemano, en las que impera sobre todo una técnica perfecta, una absoluta limpieza y claridad de líneas y una ordenación rigurosa e impersonal de sus elementos, buscando sobre todas las cosas, un efecto decorativo y monumental, impresionante. Se trata de recalcar la grandeza de los realizadores de la ciudad, su poder, su capacidad de organización y de ordenamiento del mundo, persiguiendo más un efecto espectacular que un profundo significado de lo representado. Se podría hablar claramente de un arte de *fachada*.

Chan-Chan fue la capital de un extenso reino cuyo centro geográfico era el valle de Moche. El origen de la cultura hay que encontrarlo en la época de la descomposición del imperio Huari, con un renacimiento de los viejos valores moche y una integración de las formas Huari-Moche. De esta capital administrativa y religiosa dependían otra serie de centros urbanos con una clara

estratificación horizontal, que alcanzaba hasta las últimas aldeas rurales.



Máscara funeraria. Orfebrería Chimú.

Esa jerarquía se reflejaba también en la organización social, con la existencia de un señor absoluto, los Ci-quec, fundadores de cada ciudadela, y bajo él, los caciques locales, los administrativos, los sirvientes domésticos y campesinos.

Su economía tuvo una fuerte base agrícola, pero complementada con la caza, pesca, industria y comercio. La producción de utensilios y de obras de arte fue de tal magnitud que permitió la existencia de *fabricas* familiares de especialistas. Todos los objetos se hacían en serie, con un cierto criterio industrial lo que permitió también el desarrollo de los mercados basados en el intercambio, ya que no se ha encontrado nada que pudiera funcionar como moneda. Estos talleres familiares no producían solamente objetos para uso cotidiano sino también suntuarios.

La cerámica se caracteriza por el uso generalizado del molde, tanto para la cerámica doméstica, de color rojo, como para la de lujo, de color negro. Este característico color, que se convierte en diagnóstico, junto con el peculiar brillo metálico, se conseguía por medio de una cocción reductora, combinación de ahumado y bruñido y aplicando a veces plumbagina. Domina la decoración en relieve o modelada sobre una cierta variedad formal en la que domina la angulosidad de las siluetas y son comunes los cuerpos dobles. Pero se carece de la insistencia en lo plástico de Moche y se deriva más bien hacia el estampado o el relieve, que generalmente se moldea junto con la misma vasija.

Hay una evidente preocupación naturalista lo que resta originalidad al imitar fielmente la realidad. Se reconocen con claridad toda una serie de frutas y legumbres, así como diversas especies de animales de todo género. Son

frecuentes y descriptivas las escenas de la vida cotidiana, de trabajo, danza, caza, llegando incluso a la anécdota, como las de llamas recostadas y atadas, escenas de recolección o incluso de tema erótico.

Las escenas carecen de expresividad y se reproducen muchas veces de manera estereotipada. Es como si nos encontrásemos otra vez ante la impersonalidad reflejada en la decoración arquitectónica. Tal vez a los artistas se les exigía una producción masiva, aunque técnicamente bien realizada, antes que de calidad.

El mismo dominio de la técnica se refleja en el trabajo de los metales, hasta el punto de que orfebres chimúes fueron llevados al Cuzco en plena época imperial incaica. La aparición de estilos diferentes podría deberse a la existencia de diferentes talleres en distintas ciudades, tema que dificulta una clasificación de la orfebrería chimú que produjo una impresionante cantidad de objetos de procedencia y fechas diversas.

Los orfebres chimúes dispusieron ampliamente de metales, oro, plata y cobre, producto de los lavaderos locales, de regiones relacionadas y obtenidos por comercio. Conocieron una amplia gama de técnicas, siendo las más características el martillado y el repujado.

Son muy característicos unos largos vasos ceremoniales de plata en los que se representan caras humanas de nariz ganchuda, de aspecto omitomorfo. Se copian los vasos de cerámica, con la forma del doble pico y asa puente y hay figuras de animales y de seres humanos trabajados de forma maciza o a base de láminas que configuran el cuerpo. Objeto representativo era el *tumi* o cuchillo ceremonial en forma de media luna con un mango figurado, generalmente un personaje mítico. Son comunes las incrustaciones de turquesa y otras piedras.

La mayoría de los objetos de orfebrería se asocian con las tumbas dentro de la tradición funeraria característica del mundo andino.

Parece que *si*, la luna, fue la máxima divinidad de los chimúes, y que el sol tuvo una importancia secundaria. El mar debió ser importante y se le hacían ofrendas de harina de maíz para asegurar la pesca. Existió una importante casta sacerdotal que controlaba las fuerzas sobrenaturales y también brujas y curanderos que gozaban de gran consideración y ejercían sus prácticas a base de hierbas. Pero el arte muestra una tendencia fuertemente secularizante.

A través del arte parece ponerse de manifiesto el carácter fuertemente pragmático de la cultura chimú, dotada de un gran sentido cercano a la naturaleza, pero manteniendo a la vez una fuerte y estricta organización que puede verse de algún modo como predecesora de la férrea estructura incaica.

Chancay y otras culturas costeras

La cultura Chancay no se identifica con importantes ciudades o con magníficos templos, sino por inmensos cementerios situados en valles semidesérticos al norte de Lima. Sus miles de tumbas han sido sistemáticamente saqueadas, produciéndose espectáculos dantescos en los arenales cercanos a la ciudad donde se entremezclan trozos de cerámica, restos de instrumentos y de armas, jirones de tejidos, e incluso restos humanos momificados.

A partir de 1963 se han identificado en los valles próximos algunos centros habitacionales que incluyen un sector ceremonial. Pero no son comparables con la magnitud de las necrópolis, con millares de tumbas yuxtapuestas o superpuestas a diferentes profundidades, algunas, las más ricas, en forma de cámara, otras en forma de pozo, y las más modestas simples fosas excavadas en el suelo.

De las tumbas procede una típica cerámica, más bien tosca, de superficie áspera y mate y decorada en negro sobre blanco. Son muy conocidas las *Chinas*, cántaros de cuerpo globular en cuyo gollete se modela una cara humana cuyos ojos se alargan con trazos de pintura. Y los *cuchimilcos*, figurillas femeninas, con cortos bracitos extendidos, peinado rectangular y ojos semejantes a los de las chinas.

Esta general rudeza y tosquedad de la plástica y de la cerámica contrastan con la fineza y la calidad excepcionales de los tejidos hallados en las mismas tumbas. Hay gasas soberbias, finas y transparentes, decoradas con motivos sutiles. Y otros tejidos, generalmente bicromos, que parecen estar realizados en un telar mecánico dada la perfección y regularidad de su manufactura. El algodón es la materia prima preferida en ambos casos.

En la costa sur, el conjunto de pueblos denominado Ica-Chincha que habitaban el antiguo territorio de Paracas y Nazca después de la conquista Huari, produjeron una serie de obras textiles de calidad insuperable. De la región han sobrevivido muestras de un arte que debió estar grandemente extendido en época indígena, pero es de los menos conocidos por su carácter extremadamente perecedero, como es el de la plumaria. En los tejidos y en los tocados se insertaban multitud de plumas de aves de diferentes colores, cuidadosamente seleccionadas, produciendo obras de gran variedad y llamativo colorido. Así se elaboraron también mantos, ponchos y a manera de estandartes.

Es un tipo de arte que revela necesariamente relaciones estrechas con los pueblos de la selva, ya que la materia prima proviene de regiones tropicales. Solamente aves como papagayos, tucanes, aras, todas de climas cálidos, po-

seen ese colorido abigarrado y espléndido tan apreciado por los pueblos indígenas.

Las ciudades perdidas

Y es precisamente descendiendo ya hacia regiones más cálidas, en la vertiente amazónica de los Andes, donde de vez en cuando se descubre, o mejor se redescubre, una nueva *ciudad perdida*, restos de culturas todavía muy mal conocidas, que se han agrupado en tres complejos culturales distintos y tal vez en parte contemporáneos.



Dos personajes sentados. Cerámica de la cultura Chancay.

Kuelap, cuyo sitio cabecero, a 3.000 metros de altura, se sitúa en un risco con enormes murallas de hasta 17 m de altura. Chipurik se caracteriza por una serie de estatuas funerarias en forma de cilindros o conos de unos dos metros de altura, huecas, hechas de arcilla, paja y guijarros a los que se añade una cabeza modelada con rasgos realizados a base de pintura blanca, roja y ocre. En el interior de esas estatuas, colocadas en riscos casi impracticables, se encuentra un cadáver envuelto en una piel de venado. Y Revash, contemporáneo de la cultura inca, con pequeñas casas funerarias cuadrangulares, con las paredes horadadas por nichos y también colgadas en los altos riscos.

Pero el conjunto más impresionante del flanco oriental de los Andes, sin ubicación cronológica clara, es el Pajatén, descubierto en 1964 en la cuenca del río Huallaga. Se compone de seis edificios circulares levantados sobre un macizo interfluvial, a 2.850 m de altitud, con diámetros que varían entre 4 y 15 m. Lo más llamativo es la decoración que cubre las paredes, formada por losetas de esquisto encastradas y en relieve y cabezas clava esculpidas en gres roja.

Las chulpas de Sillustani

Hay motivos antropomorfos estilizados y zoomorfos que recuerdan a cóncores, todos ellos rematados por una cornisa salediza y un friso de grecas, zigzag, y volutas. Las ruinas podrían corresponder a diferentes etapas de construcción y tratarse de un conjunto residencial correspondiente a una colonización agrícola tardía.

En 1980 se encontró, a tres horas de marcha de El Pajatén, el conjunto de los *Pinchudos*, pequeñas construcciones circulares adosadas a un risco, de carácter funerario y decoradas al estilo de El Pajatén. El nombre viene de la presencia de cinco estatuas de una pieza de madera colgadas alrededor del edificio mayor con un miembro viril prominente. Podría tratarse de un sitio funerario ligado al complejo residencial de El Pajatén.

Y también de carácter funerario son las conocidas construcciones que parecen poder fecharse hacia los siglos XIII o XV que abundan en las cercanías del lago Titicaca.

Son las *chulpas*, a modo de torres de planta circular o cuadrada y que ya se encontraban en ruinas en tiempo de los incas. Las más conocidas son las de Sillustani, cerca de la actual Puno, y que alcanzan hasta los 12 m de altura. Construidas de bloques de piedra perfectamente labrada tienen en su interior una cámara a la que se accede por una puerta a ras del suelo y que se cubre con una falsa bóveda. En esa cámara se amontonaban hasta diez o doce fardos funerarios, probablemente pertenecientes a jefes.



Cuchimilco, figurilla femenina de la cultura Chancay.

Dos chulpas o torres circulares de Sillustani.



El Arte inca

LA época incaica, cuyo apogeo se sitúa entre 1438 y 1533, supone el último período de unificación cultural del mundo andino, también llamado Horizonte Tardío. Herederos de una larguísima tradición cultural y artística, los incas no fueron simplemente imitadores, sino que dotados de una gran capacidad de sincretismo fueron los perfeccionadores de las artes ya existentes pero creando siempre un estilo propio imposible de confundir con el de cualquier otro pueblo.

Su origen se explica por una serie de mitos, entre los que el más conocido se refiere a Manco Cápac, uno entre cuatro hermanos, que escoge el valle del Cuzco como asentamiento tras hundir con facilidad su vara de oro en el suelo. Tras desposar a su hermana Mama-Ocllo fundará el linaje de los incas. La verdadera expansión del imperio comenzó en 1438, de la mano de Pachacutec, el Reformador, y continuó con diversos incas hasta alcanzar el sur de Colombia y el norte de Chile y Argentina.

La conquista del reino del Gran Chi-mú fue decisiva ya que marcó las pautas para la organización del imperio y Chan-Chan fue el modelo que inspiró la construcción de un nuevo palacio en Cuzco para cada soberano y la continuación del culto a la memoria del Inca difunto.

El imperio se dividía en cuatro grandes secciones. En la cima de la estricta organización jerárquica se encontraba el soberano o Sapa-Inca, dios sobre la tierra y que tomaba por esposa a su propia hermana. La nobleza superior la constituían los varones de su linaje o *panaca*, y había una nobleza de segundo rango formada por los linajes de los grupos dirigentes de los pueblos vecinos

del Cuzco. La nobleza estaba exenta de la *mita* o prestación de trabajo, base de la organización imperial.

Cerámica que representa a un hombre llevando un ánfora. Cultura Inca.



Una clase intermedia la formaban los funcionarios del Estado y los administrativos representantes del poder, los jefes militares y los artistas que ocuparán una posición social particular según los servicios que sean capaces de prestar al sistema económico del imperio.

La base de la organización era el *ay-llu*, conjunto de descendientes de un antepasado real o mítico unidos por la posesión y el trabajo en común de la tierra, y que estaban obligados a prestaciones de trabajo para el estado en diversidad de formas. Por este sistema se cultivaban las tierras del templo del Sol y del Inca, se realizaba el servicio militar y las mujeres producían enormes cantidades de vestidos y telas para el Estado. Se realizaban también obras públicas, calzadas, templos, palacios, almacenes. Por debajo se encontraban los Yanacona o servidores sin tierra, generalmente prisioneros de guerra.

El Estado, a través de un censo minucioso y de una red de funcionarios, absorbía la producción de excedentes almacenándola en grandes depósitos estatales y los distribuía para alimentar a los linajes reales, al ejército, y a quienes efectuaban las prestaciones de trabajo rotativas. Y buena parte se destinaba a regalos y distinciones por servicios prestados, pero también a las zonas donde era necesario para paliar los efectos de una mala cosecha o de otras catástrofes.

Uno de los intereses principales del Estado fue el de convertir en producti-

vos el mayor número posible de tierras. Por ello se realizaron verdaderas obras de ingeniería, en forma de redes hidráulicas de canalizaciones, acueductos, obras de drenaje y sobre todo los característicos *andenes*, a modo de escalinatas gigantescas que se han convertido en la imagen habitual asociada con las realizaciones incaicas.

Los sistemas de andenerías, entre los 3.000 y 4.300 metros de altitud, permitieron cultivar pendientes que incluso sobrepasan los 60° y ayudaron a evitar la erosión natural. Combinaban terrazas excavadas en la tierra con otras realizadas artificialmente sobre una base de cantos y se sujetaban con muros de contención que pueden hasta llevar canales tallados para el riego. En todos los casos se pone de manifiesto la excelencia del corte y la talla de la piedra, que parece exceder en mucho la mera función de sustentación. Parece como si además de transformar el paisaje para un mejor aprovechamiento del mismo, se buscara también ordenarlo, estructurarlo, y al mismo tiempo embellecerlo, a base de esas perfectas masas escalonadas, de proporciones ajustadas y que si nos las imaginamos en plena época de cultivo, con sus diferentes productos que incluían hasta flores, tenemos que considerarlo como un arte a escala monumental, con un efecto visual que debía resultar impresionante a los ojos de los campesinos andinos.

Arquitectura

Además de las obras agrícolas, los incas desplegaron una inmensa actividad constructiva que perseguía objetivos políticos y de conquista, pero también de unificación. Y así nos encontramos ante caminos y calzadas para la rapidez de las comunicaciones y para la pronta movilidad de las tropas; ante depósitos y almacenes desde donde se distribuía lo necesario a cualquier rincón del imperio; ante baluartes y fortalezas para sostener las conquistas; ante templos dedicados al sol, el culto oficial del imperio que no solamente servía como elemento legitimador del poder absoluto del monarca sino también como vínculo entre todos los componentes del Estado; y, por supuesto, ante impresionantes palacios acordes con la jerarquía de sus ocupantes.

La arquitectura inca es fundamentalmente lítica, pero con su característico pragmatismo se adaptaron en la costa a las formas tradicionales del adobe. Los paramentos de piedra se diferencian según la finalidad de la construcción y el tipo de material empleado. Por ejemplo, los muros de corrales y de habitaciones campesinas se hacían con piedras sin trabajar, superpuestas y ajustadas con piedrecillas; es la *pirca*. Se cubrían con techo a dos aguas de *ichu*, la hierba dura de la puna, sostenido por un armazón de palos.

Para la gran arquitectura se utilizaban piedras seleccionadas y bien talladas.

Para fortalezas se prefería el aparejo *poligonal*, trabajando cada piedra de forma individual para que sus ángulos encajasen perfectamente con los de sus vecinas. En las bases de estos muros aparecen verdaderas piedras ciclópeas, de varias toneladas de peso, cuyo ejemplo más conocido es la fortaleza de Sac-sahuaman.

Los palacios y edificios religiosos se hacían con piedras regulares, colocadas en perfectas hiladas horizontales que presentan siempre un aspecto completamente liso al exterior. En los muros curvos el ajuste y la colocación de las piedras seguía siendo perfecto, sin existir el menor resquicio entre las mismas. El acabado final se conseguía por frotamiento con arena humedecida.

Un tipo de aparejo muy característico es el de piedras almohadilladas, que se utilizó tanto para andenes de cultivo como para edificios y que bajo la dura luz del altiplano produce un interesante efecto visual.

Los edificios incaicos tienen además otra serie de características peculiares que les confieren un estilo inconfundible. Los muros se hacían siempre con un ligero talud, que proporciona un cierto aspecto macizo. Los vanos tienen forma trapezoidal y en el interior de las habitaciones aparecen nichos u hornacinas, también trapezoidales. A pesar de la magnificencia de los muros líticos, los palacios se techaban también con madera e ichu, y hasta el templo mayor de Cuzco se cubría así.

Cuzco, la capital del imperio fue completamente remodelada por Pachacutec a mediados del siglo xv, sobre un plano que tiene que ver poco con el resto de las urbanizaciones incaicas. La ciudad se estructura sobre la base de dos diagonales que se cruzan en la plaza central formando así cuatro barrios. Del centro de la capital partían también las rutas que conducían a las cuatro regiones del imperio.

En el norte dominaba la fortaleza de Sacsahuaman, que alojaba el centro político-militar del Estado y cuyo plano se ha identificado con la cabeza de un puma o la de un halcón con las plumas erizadas, mientras que el resto de la ciudad sería el cuerpo de dicho animal. La asociación del felino con el halcón se remonta incluso a tiempos formativos. Se trataba tal vez de asimilar la ciudad a algún animal mítico de particular importancia en cuanto a su simbolismo.

Los palacios cuzqueños son innumerables y son de hecho los cimientos de la ciudad colonial. Destaca siempre en ellos la perfección de su construcción en un carácter muy sobrio, reduciéndose los elementos decorativos a los típicos nichos y a algunos raros motivos en relieve de pumas y serpientes de pequeño tamaño.

El Coricancha y Sacsahuaman

El Coricancha era el templo mayor, cuyo recinto sagrado se limitaba por un muro con una especie de proa curvilínea. Encerraba una roca sagrada, el *usnu*, llamado en algunas fuentes *Inti-huatana*, el lugar del sol. Se le ha adjudicado funciones astronómicas, pero parece más bien que poseía un carácter mágico-religioso por el que a través del sacrificio se ponía en relación la divinidad, el sol, con los seres humanos. En buena parte subsisten también los edificios originales, entre los que destacan cuatro construcciones rectangulares, colocadas dos a dos, siguiendo un perfecto eje de simetría y que, según los cronistas, estuvieron cubiertas de placas de oro y pedrería.

El Coricancha era también el mausoleo de los soberanos y allí se guardaban las momias a las que rendía culto su linaje familiar. Parece que en el exterior existió una especie de jardín artificial de oro en el que, según las descripciones españolas, los terrenos eran pedazos de oro fino, y de oro eran el maíz y las mazorcas, las llamas y los hombres con sus cayados que las guardaban y otros muchos animales.

Actualmente el antiguo Coricancha se ha convertido en el convento e iglesia de Santo Domingo.

Otra estructura destacable era la fortaleza de Sacsahuaman, una serie de edificaciones de las que no quedan más que los cimientos pero de la que todavía permanecen tres enormes murallas, que, de forma escalonada y situadas en tres niveles, se enlazan armoniosamente formando una imponente obra de defensa. Sin embargo, antes que un lugar puramente defensivo, parece que Sacsahuaman fue un centro de gobierno, cuyas murallas eran tanto simbólicas como funcionales. Era el lugar donde el Inca, rodeado de una espléndida majestad, impartía sus órdenes a todos los rincones del imperio. Era un lugar magnífico donde el *sol en la tierra* legitimaba de continuo su poder e inaccesibilidad ante los asombrados y respetuosos ojos de sus subditos; pero también la fortaleza podía defender al Inca contra una posible rebelión en la ciudad.

Los edificios de Sacsahuaman revelan todo tipo de funciones, desde palácios hasta defensivas, pasando por las de almacenamiento y aunque la función religiosa podía descansar simplemente en la presencia del Inca, se puede hablar también de un altar propiamente, el llamado *Trono del Inca*, situado al otro lado de la plaza frontal, en forma de una especie de dobles escaleras talladas en la roca viva formando un *usnu* o lugar de sacrificios.

En el mundo incaico son frecuentes esas rocas talladas in situ, de tamaño muy variable, a base de formas angulosas que recuerdan escalones y que in-

dudablemente poseían un carácter sagrado. Implican una mezcla de aproximación a la naturaleza y de transformación de la misma, y que parece revelar de nuevo ese afán de ordenación y estructuración de las formas naturales tan grato a la mentalidad incaica.

Un carácter semejante de santuarios al aire libre, de aproximación y ordenamiento de la naturaleza, debieron tener la multitud de fuentes y de *baños*, de piedra cuidadosamente tallada en forma de estanques, pequeños canales, y caídas de agua, en los que se juega con su movimiento y sonido y que se utilizarían para abluciones rituales.

Como ejemplo impresionante en el que el urbanismo se conjuga con un magnífico escenario natural y se adapta perfectamente al mismo a la vez que se estructura y organiza, destacan Pisac o Machu Picchu.

Pisac, situada en una escarpadura rocosa perpendicular al valle del Vilcano-ta, forma un gigantesco conjunto de terrazas colgantes a gran altura, junto con palacios, fortificaciones, reservónos de agua y templos.

Machu Picchu, la ciudad incaica que ha generado más literatura, se adhiere a una escarpada cima montañosa bajo la protección de un elevado pico, el Huayna Picchu. Se encuentra situada en una curva del río Urubamba, rodeada de despeñaderos que caen verticalmente sobre el río. Terrazas, palacios, recintos sagrados, habitaciones, forman un impresionante conjunto que, a pesar de haber sido sometido a una feroz reconstrucción de cara al turismo, sigue conservando un aspecto imponente y majestuoso.

Otras artes

Aparte de la arquitectura, las artes tradicionales peruanas también brillaron en el imperio incaico, sobre todo porque se llevó a Cuzco a la élite de los mejores especialistas procedentes de todos los rincones del Tahuantinsuyo.

El trabajo de los metales debió estar en manos de orfebres chimúes, pero aún así se encuentran objetos característicos. Pequeñas figurillas de oro en forma de llama y de oro y plata representando hombres y mujeres desnudos, se usaban como ofrendas funerarias y en los templos. En su estilo se revela cierto realismo, al menos en los detalles, pero destacando sobre todo por su hieratismo y rigidez. Y se encuentran también grandes vasos de plata con rostros martillados.

En el tejido destaca el geometrismo de los motivos decorativos que forman composiciones de cuadros y dameros, pero las figurillas y signos que los rellenan presentan tal variedad y sistemática que incluso se ha intentado ver en ellos una especie de escritura.

*Vista parcial de
Sacsahuaman.*



La cerámica revela una técnica soberbia, con una serie de formas propias y originales, como la del aríbalo, y una decoración geométrica y a base de estilizaciones vegetales y animales.

En piedras duras se encuentran toda una serie de morteros con pequeños animales en relieve y pequeñas llamas y alpacas que solían enterrarse en los campos. En todos los casos destaca la simplicidad de líneas y la depuración de los detalles.

Por último hay que mencionar la talla en madera, sobre todo en lo que se refiere a recipientes rituales. Son los *ke-ros* o vasos tallados de forma troncocónica y las *pajchas*, de forma globular con un largo apéndice por donde se vierte el líquido en libaciones rituales.

Estos ejemplos de talla en madera y particularmente el kero se continuaron realizando en plena época colonial. Recordemos que los incas continuaron su trayectoria política y cultural e incluso mantuvieron la tradición imperial hasta el año 1572, cuando fue decapitado en Cuzco Tupac Amaru el último inca. Tal vez al lado de esa corte existieran artistas que continuaban trabajando al modo tradicional y, en cualquier caso, el arte indígena americano no terminó con la conquista española, sino que continuó una rica existencia en las comunidades campesinas llegando hasta nuestros días en lo que se ha denominado arte popular.

*Dintel de un palacio de
Ollantaytambo.*

